جامعة القاهرة

اليوبيل الذهبى

لمعهد البحوث والدراسات الأفريقية

١٩٤٧ ــ ١٩٩٧

الموسوعة الأفريقية



المجلد الثالث

اللغـــــات

مايو ١٩٩٧


منتدى سور الأزبكية
www.books4all.net

جامعة القاهرة
اليوبيل الذهبى
لمعهد البحوث والدراسات الأفريقية
(١٩٤٧ ـ ١٩٩٧)

الموسوعة الأفريقية

المجلد الثالث

اللغـــــات

إعـــداد

أ.د. مصطفى حجازى السيد
أ.د. راجية محمد عفت
د.عبد الله نجيب محمد
د . أحمد عوض

مايو ١٩٩٧

تصنيف

اللغات الأفريقية

د. أحمد عوض

القاهرة

١٩٩٧

تصنيف
اللغات الافريقية

يوجد فى العالم ما بين أربعة آلاف وخمسة آلاف لغة متميزة، وإن يكن مجال التقديرات يتسع لأكثر من هذا ليصل ما بين ثلاثة إلى عشرة آلاف لغة، أما إذا وضعنا اللهجات فى الاعتبار فإن التقدير يزيد عن عشرين ألف لغة ولهجة. والاختلاف فى تقدير عدد اللغات فى العالم ينطبق بالطبع على عدد اللغات فى أفريقيا حيث يتراوح تقديرها ما بين سبعمائة لغة وأكثر من ألفى لغة متميزة بعيدا عن اللهجات.

وهناك عدة عوامل تقف وراء هذا الاختلاف البين فى تقدير عدد اللغات فى العالم بشكل عام وفى أفريقيا بشكل خاص، ونكتفى هنا بالإشارة لبعض هذه العوامل :

١ ـ مازالت عملية اكتشاف شعوب جديدة وبالتالى لغات جديدة عملية مستمرة حتى الآن، خاصة فى حوض الأمازون ووسط أفريقيا وغينيا الجديدة. ورغم أن أثر هذا العامل أصبح الآن أثرا ضئيل الشأن إلا أنه يتصل به عامل آخر وهو أن هناك شعوبا معروفة فى بعض مناطق العالم بدون أن تعرف لغاتها بدقة، فهناك بعض الشعوب التى كان يظن أنها تتكلم لغة معينة أو لهجة للغة معينة ثم اتضح بالدراسة أنها تتكلم لغة أخري.

٢ ـ فى الوقت الذى يزيد فيه العامل السابق عدد اللغات فى العالم فإن هناك عاملا آخر ينقص من عدد هذه اللغات، وهو انقراضها أو موتها تحت عوامل كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها، ولعل هذا العامل ينطبق على أفريقيا أكثر من غيرها من القارات.

٣ ـ هناك أيضا صعوبة التمييز بين اللغة واللهجة، وقد تبدو المشكلة مشكلة نظرية تتعلق بتحديد المصطلحات، ولكن الأمر ليس كذلك، فإذا كان اللغويون يتفقون على أن اللهجات عبارة عن صور الأداء التنفيذية للغة معينة فما هو الأساس الموضوعى الذى يحدد ما إذا كان نظام لغوى معين هو صورة من صور أداء لغة معينة أم هو لغة مستقلة قائمة بذاتها؟ ورغم اجتهادات اللغويين فى محاولة الإجابة على هذا السؤال فإنه لم يتلق الإجابة الحاسمة الشافية حتى الآن.

وقد اقترح بعض اللغويين أن يكون معيار الفهم المتبادل هو المعيار الذى يقوم على الحكم على صور الأداء، فأبناء اللغة الواحدة يكونون بناء على هذا المعيار ـ قادرين على الفهم المتبادل مهما تعددت لهجاتهم، أما المتحدثون بلغات مختلفة فإنهم ينقصهم هذا الفهم المتبادل. ورغم المنطقية البادية على هذا المعيار فإن الأمر ليس بهذه البساطة لبعض الأسباب التى منها :

أ ـ بعض الأنظمة اللغوية التى ينظر إليها باعتبارها لهجات لغة واحدة لا يستطيع متحدثوها أن يفهموا بعضهم بعضا، وينطبق هذا على كثير من اللهجات العربية، وكذلك لاحظ بعض الدراسين عدم قدرة فهم سكان برلين لبعض لهجات جنوب ألمانيا .

ب ـ الفهم المتبادل أمر نسبى يمتد من صفر إلى ١٠٠٪، فما هى درجة الفهم المتبادل التى يمكن أن نعتبر على أساسها أن نظامين لغويين عبارة عن لهجتين للغة واحدة أم أنهما لغتان مستقلتان.

حـ ـ كما أن للموضوع والعامل الشخصى أثرا على تحديد درجة الفهم، وكذلك سرعة أداء المتكلم.

وأيا ما كانت العوامل وراء اختلاف تقدير عدد اللغات فى العالم أو فى أفريقيا فإن اللغويين يخضعون هذه اللغات للتصنيفات من زوايا نظر مختلفة لعل أهمها التصنيف على أساس طرازى أو على أساس القرابة الوراثية أو التاريخية، والتصنيف القائم على الأساس الأخير هو الذى سوف نلقى النظر فى إطاره على اللغات الأفريقية.

منهج التصنيف الوراثى:

فكرة أن مجموعة اللغات التى تتقاسم تشابهات نظامية معينة قد ورثت هذه التشابهات عن أصل مشترك هى الأساس للتصنيف الوراثي. وهى فكرة بسيطة ولكنها عميقة، ولا يمكن إنكار معرفة هذه الفكرة قبل نهاية القرن الثامن عشر عندما برزت الفكرة بشكل أقوى مع اكتشاف اللغة السنسكرينية، لغة الهند القديمة التى لوحظ التشابه بينها وبين اللغات الأوربية. وقد كانت هذه الفكرة وراء التطور الشامل للعلم اللغوى فى أوربا القرن التاسع عشر، وخاصة فى ألمانيا.

والتصنيف الوراثى عبارة عن تجميع لكل اللغات ذات العلاقة فى عجرات nodes وراثية. وكما يتضح من الشكل (١) فإن التقسيم إلى مجموعات هو ببساطة عبارة عن مخطط تفريعى يقسم المجال الأكبر «أ» (كل اللغات ذات العلاقة) من التصنيف إلى مجموعات أصغر أو عجرات ب ، حـ ، د .....الخ.

والعجرة الوراثية عبارة عن مجموعة من اللغات يكون كل منها أكثر ارتباطا باللغات الأخرى فى هذه المجموعة من أية لغة خارج المجموعة.

من هنا فالتصنيف الوراثى يقوم بأمرين، فهو أولا : يثبت أن مجموعة من اللغات المعينة ترتبط بعضها ببعض (أى تتقاسم أصلا مشتركا)، وهو ثانيا : يحدد كيفية ترابط هذه اللغات بعضها ببعض فى شكل المخطط التفريعي.

واكتشاف التقسيم الداخلى الصحيح هو عادة أكثر صعوبة من تقرير أن مجموعة من اللغات ذات علاقة، وهذا ما يؤدى كثيرا إلى الاختلاف فى التقسيمات بين اللغويين. وعلى سبيل المثال ليس هناك خلاف حول اللغات التى تنتمى (أولا تنتمي) فصيلة اللغات الهند وأوربية، وكذلك الأمر بالنسبة للأسر الرومانسية والجرمانية والسلافية، ولكن التقسيم إلى مجموعات داخل الأسرة أو الأسر ةتقسيم بعيد عن الاستقرار، وهو موضوع للجدل العلمى حتى اليوم.

القرابة الوراثية :

التصنيف الوراثى لمجموعة من اللغات يتطلب مرحلتين : فى المرحلة الأولى ينشد الباحث إقامة الدليل على أن لغات معينة تربطها فيما بينها علاقة قرابة وراثية، وفى المرحلة الثانية يحتاج الباحث دليلا أو أدلة أخرى لتقسيم تلك اللغات تقسيما داخليا. وطبيعة الدليل المطلوب فى الحالتين هى فى الغالب موضوع خلاف.

وحسبما يشير جرينبرج فإن أقدم منهج وأكثره سرعة وتأكيدا هو مقارنة المفردات الأساسية لعدد كبير من اللغات فى منطقة جغرافية واسعة معينة، ومن المحتم أننا سنجد أن اللغات المقارنة سوف تجمع نفسها فى مجموعات فرعية على أساس التشابهات النظامية فيما بينها.

وبشكل أكثر تفصيلا يرى جرينبرج أن المقارنة تقوم على ثلاثة أسس هى :

١ ـ مراعاة التشابهات فى الصوت والمعني، فلا قيمة للتشابهات فى الصوت وحده أو فى المعنى وحده.

٢ ـ أن تكون المقارنة بين عدد كبير من اللغات وليس بين أزواج مفردة منها، ويكون هذا على أساس قوائم من الضمائر والمفردات والعناصر القواعدية.

٣ ـ أن تقارن اللغات وتصنف على أساس لغوى فقط.

وقبل أن يستند المرء للتشابه فى الصوت/المعنى عليه أن يستبعد هذا النوع من التشابه الناشئ عن عوامل أخرى غير القرابة الوراثية، وهذه العوامل هى : الاقتراض والرمزية الصوتية والصدفة. والتشابه الناشئ عن العاملين الأخيرين قليل فى اللغات ويمكن اكتشافه بسهولة. وفى حالة عدم اكتشافه لا يؤثر كثيرا على نتائج التصنيف. أما العامل الأخطر فهو عامل الاقتراض الذى نال قدرا كبيرا من الاهتمام العلمي.

وهناك طريقتان فنيتان لاكتشاف الكلمات المقترضة فى لغة معينة. الطريقة الأولى تستخدم الميل المعروف للاقتراض المعجمى لأن يقع فى مجالات دلالية معينة مثل المفردات الثقافية أو الفنية غير المعروفة من قبل مثل الكنجرو أو الطباق أو التلفاز، وكذلك الأمر فى أقسام الكلام، فالاقتراض يكون فى الأسماء أكثر من الأفعال، ونادرا ما يكون فى الزوائد التصريفية والاشتقاقية مثل «جي» فى كلمات مثل سفرجى ومكوجي. وتحت معظم الظروف بدون شك تكون المفردات الأساسية (مثل ، عين ، أنف ، رأس .. الخ والضمائر بالمعنى الواسع والأدوات) تكون مقاومة للاقتراض، وبهذا لا يكون من الصعب أن نتعرف على

الكلمات المقترضة واللغة أو اللغات المقرضة بسبب المقدار القليل والمحدد عادة للمفردات التى يميل الاقتراض لأن يقع فيها.

والطريقة الفنية الثانية للتعرف على الكلمات المقترضة وتمييزها عن الكلمات المتشابهة وراثيا هى مد سلسلة المقارنة إلى لغات أخري، أى بالاعتماد على الأساس الثانى من أسس جرينبرج المشار إليها ص٥ وعلى سبيل المثال هناك تشابهات فى كثير من المفردات بين الإنجليزية والفرنسية بسبب الاقتراض واسع النطاق نسبيا الذى نشأ غالبا عن احتلال النرمنديين لإنجلترا فترة من الزمن، وبمقارنة الإنجليزية باللغات الجرمانية الأخرى نستطيع أن نحدد الاشتراك فى المفردات بين الإنجليزية والفرنسية الناشئ عن الاقتراض، والمفردات المشتركة الناشئة عن الأصل الهند وأوربي.

مصطلحات تصنيفية :

مثلما يصنف علماء الأحياء النباتات والحيوانات فى شكل أصناف taxa مثل الأنواع والأجناس والفصيلة والرتبة والشعبة والأسرة فإن اللغويين يستعملون مصطلحات مماثلة فى تصنيف اللغات ومجموعاتها مثل : لهجة di-aleat ولغة language وأسرة family وأرومة stock وفصيلة phy-lum . والصنف taxon فى التراث اللغوى عبارة عن أية عجرة وراثية كما عرفناها من قبل ص٤، فقد يكون مجموعة فى مستوى منخفض مثل الرومانسية أو السلافية أو البانتو، أو وحدة فى المستوى الأعلى مثل النيلية ـ الصحراوية أو الهندية الباسفية أو الأمرندية (الأمريكية ـ الهندية).

واللغويون مثل علماء الأحياء يعزون الأصناف المختلفة إلى الفئات المختلفة، وسيراً من المستوى الأدنى (الحديث) إلى المستوى الأعلى (القديم) فإن

المصطلحات اللغوية المستعملة عادة هى اللهجة واللغة والأسرة والأرومة والفصيلة. وإذا احتاج المرء لتسلسل أكثر دقة يمكنه أن يستعمل فى كل مستوى تقسيما إضافيا مثل«فرعى sub» أو«أكبر macro» ، فالأسرة الفرعية sub fam عبارة عن فرع من الأسرة والفصيلة الكبرى macro- phylum عبارة عن مجموعة من الفصائل.

ومع هذا فاللغويون أقل اتفاقا فيما بينهم فى استعمالهم لأسماء الفئات من علماء الأحياء، فبعض المصطلحات ـ خاصة مصطلحى الفصيلة والأسرة ـ كثيرا ما تستعمل بشكل ملتبس. من هنا فالأسرة قد تستعمل أحيانا على نحو مترادف مع المصطلحات العامة مثل «مجموعة» وعجرة» و«وحدة»، والفصيلة من ناحية أخرى تستعمل غالبا للإشارة إلى أية مجموعة وراثية سواء من مستوى أعلى أو أدنى غير معروف بارتباطه بأية مجموعة أخري.

وهناك مصطلحان من المفيد الإشارة اليهما قبل الحديث عن اللغات الأفريقية وتصنيفها، وهما اللغة المهجنة pidgin واللغة المستوطنة creole ، فاللغة المهجنة عبارة عن لغة مبسطة تنشأ أحيانا عندما يكون المتحدثون بلغات مختلفة فى حاجة للاتصال، واللغة المبسطة عبارة عن مزيج من لغتين أو أكثر، ولكن بوجه عام تكون هناك لغة واحدة هى المسيطرة، والسمة الأخرى للغة المهجنة هى أنها لا يتكلمها أحد بوصفها لغة وطنية أو لغة أم، أى أنه يتحدثها فقط أناس يتحدثون عادة لغة أخري. كما يمكن للغة المهجنة أن توطن تحت ظروف معينة.

واللغة المستوطنة تختلف عن المهجنة على الأقل فى ناحية واحدة فقط، فهى اللغة الأولى وأحيانا الوحيدة لجماعة من الناس، واللغة المشهورة فى هذا الصدد هى لغة الأفريكانز التى نشأت من الهولندية dutch ولغات أفريقية

أخري، وهى اللغة الأولى لملايين من الناس فى جنوب أفريقيا، واللغة الرسمية إلى جانب الإنجليزية فى جمهورية جنوب أفريقيا، وهناك مثال آخر للغة المستوطنة هو اللغة المالطية التى قامت على أساس لهجة عربية شمال أفريقية امتزجت بكثير من الكلمات الانجليزية والإيطالية والفرنسية، وهى تكتب بالحروف الرومانية، ومع هذا تصنف لغة الأفريكانز بوصفها لغة جرمانية لغلبة الأصل الهولندى عليها، كما تصنف المالطية بوصفها لغة سامية لغلبة العربية عليها. وعلى كل فاللغات من هذا النوع تفقد تدريجيا بساطتها الناشئة عن نشأتها الخاصة عندما تتطور حسب القوانين التى تحكم كل اللغات الإنسانية .

المجموعات اللغوية فى أفريقيا

قلنا إن عدد اللغات الأفريقية يتراوح ما بين سبعمائة إلى أكثر من ألفى لغة متميزة، ولكن العدد المرجح هو حوالى ألف وخمسمائة لغة. وهذه اللغات لم تصنف بشكل شامل إلا فى هذا القرن، وتنتظم اللغات الأفريقية المحلية فى أربع فصائل هى :

١ ـ الأفروآسيوية التى يتحدث بها فى حزام واسع يغطى معظم الثلث الشمالى لأفريقيا، ويمتد إلى غرب آسيا.

٢ ـ النيجر كردفانية التى تضم وحدها أكثر من ألف لغة، ويتحدث بها فى معظم ثلثى القارة الجنوبيين، والتى تنتمى إليها الأسرة الفرعيه الكبرى (البنتو) التى تشغل معظم النصف الجنوبى للقارة.

٣ ـ النيلية الصحراوية التى تنتشر فى أفريقيا الوسطى أو الشرقية الوسطي، وإن كانت هناك لغة من هذه الفصيلة هى لغة السنغاى يتحدث بها فى بوركينافاسو غرب أفريقيا (مالى ـ بوركنياقاسو ـ النيجر).

٤ ـ الخـواسـان التى يرجح انهـا كـانت تشـغل الثلث الجنوبى للقـارة، ولكن توسع البنتو القادم من الشمـال والاحتلال الاستيطانى الأوربى للجنوب قد قـهرا مـعظـم هذه اللغات وقـضيا عليـهـا . ولا تزال هناك عشـرات من لغـات الخـواسـان تتحدث بها جماعات صغيرة فى جنوب أفريقيا وناميبيا وبتسوانا وأنجولا حيث تسـيطر لغـات البنتـو (مـثل الزولو والخـوسـا) أو الهندو أوربيـة (الأفـريكانز والإنجليزية). وتوجد لغتـان من لغـات الخـواسـان فى شـمـال تنزانيـا وهـمـا لغـة الهاتسا ولغة السنداوي.

وأقـدم المدونات عن لغـات جنوب الصـحـراء هى الوثائق العـربيـة التى يرجع تاريخـهـا إلى القـرن العـاشـر ومـا بعـده بحكم اتصـال العـرب بالقـارة، ولم يبـدأ الأوربيون فى جمع أى مـعلومات مـعقـولة عن اللغـات الأفريقية فيمـا عدا العربية قـبل القـرنين الخـامس عشـر والسـادس عـشـر، وكـان هذا مع بداية الكشـوف الجـغرافية وحركة الاستـعمـار الأوربي، وقد شـهد القرن السـابع عشر ازدهـاراً للدراسات حول اللغـات الأفريقية التى ضـمت معاجم عن بعض اللغـات الأفريقية كالقبطية والنوبية والجعزية والأمهرية والناما وغيرها .

وفى الربع الأخير من القرن الثامن عشر تم تمييز أسرتين لغويتين أفريقيتين بشكل واضح. فـفـى ١٧٧٦ قـرر الراهب الفـرنسى بروبار أن هـناك ثلاث لغـات بنتوية يجب أن تعود لأصل مشتـرك زعم خطأً أنه مـازال موجـودا ، وفى بدايات القرن التاسع عشر اكتشف عدد من العلماء المجموعة البنتوية بشكل مستقل. والتـعرف المبكر على المجموعة البنتوية ليس أمرا يثير الدهشة، لأنها مجموعة كبيرة ومتقاربة وتغطى الثلث الجنوبى للقارة، وإن كان المصطلح «بنتو Bantu» لم تتم صياغته إلى فى منتصف القرن التاسع عشر.

والمجموعة الأخرى التى عرفت فى القرن الثامن عشر هى الأسرة السامية،

والعالم الألمانى ل . ف . شلوزر هو الذى ينسب إليه غالبا التعرف على الأسرة السامية وإطلاق هذا الاسم عليها عام ١٧٨١م. وكان العلماء العرب واليهود قد عرفوا القرابة بين العربية والعبرية والآرامية من عدة قرون، ووصلت هذه المعرفة لأوربا فى منتصف القرن السادس عشر، وفى نهاية القرن السابع عشر كان هـ. لودلف قد تعرف على انتشار الأسرة السامية فى شرق أفريقيا، وعندما أطلق شلوزر هذا الاسم على الأسرة فى ١٧٨١م فإنه كان يعترف مجرد اعتراف بالعلاقة الوراثية المعروفة منذ قرون.

وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر أصبح مسلما بوجود أسرتين أخريين. ففى ١٨٠٨ قسم هنرش لشتنستين لغات جنوب أفريقيا إلى مجموعتين هما البنتو والناما، وقد ربط أندريان بالبى فى ١٨٢٦م بين لغات الناما ولغات البشمن كما فعل جيمس ريتشارد فى نفس العام. والتمييز الأساسى بين الناما والبشمن كان تمييزا ثقافيا وليس تمييزا لغويا، فالناما رعاة ماشية، والبشمن يعيشون على الصيد والالتقاط، ولكن المجموعتين تشتركان معا فى مجموعة جنسية متميزة يطلق عليها أحيانا المجموعة البشمانية Bushmanoid ، وهى الصفة التى تتميز بها المجموعتان عن المحيطين بهما من متكلمى البنتو الزنجانيين Negroid.

وفى ١٨٥٠م عرفت بشكل واسع مجموعة أخرى من اللغات عرفت بالحامية ضمت عادة المصرية القديمة والبربرية والكوشية، وقد رأى العلماء فى ذلك الوقت أن اللغات الحامية تظهر قرابة واضحة مع الأسرة السامية فأطلق على الأسرتين مصطلح الأسرة السامية ـ الحامية.

وبهذا أصبح معروفا فى منتصف القرن وجود ثلاث أسر لغوية فى أفريقيا هى البنتو والناما ـ بشمنية والسامية ـ الحامية. ولكن بقيت هناك مئات من

اللغات غير متوافقة مع أى من هذه الأسر جمعت فى مجموعة غير محددة بدقة أطلق عليها «أرض الزنج» أو «وسط أفريقيا». وكان متحدثو هذه اللغات زنجانيين فى معظم الأحوال يعيشون فى الحزام الممتد من الشاطئ إلى الشاطئ، شمالهم متحدثون بالسامية ـ الحامية وجنوبهم متحدثون بالبنتو والناما ـ بشمنية. ولأن العلاقات بين هذه اللغات كانت متغايرة الخواص فإن هذه المجموعة قد أقيمت على أساس فيزيقى وليس على أساس لغوى .

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ظهر تصنيفان هامان للغات الأفريقية هما تصنيف عالم المصريات الألمانى كارل لبسيوس، وتصنيف فردريش مولر، وقد ضم تصنيف الأخير ست أسر (انظر قائمة كل منهما) :

القائمة «١»: الأسر اللغوية الأفريقية (لبسيوس ١٨٨٠).	القائمة «٢»: الأسر اللغوية الأفريقية (مولر ١٨٧٧)
السامية	السامية
الحامية :	الحامية :
١ ـ + المصرية القديمة (١)	١ ـ المصرية القديمة
٢ ـ الكوشية	٢ ـ الكوشية
٣ ـ البربرية ـ الهوسوية	٣ ـ البربرية
٤ ـ الناما ـ بشمنية .	النوبية ـ الفولانية
الزنجية :	الزنجية
١ ـ البنتويه	البنتوية
٢ ـ الزنجية المختلطة (كل اللغات الاخرى)	الناما ـ بشمنية

ومن بين هذه الأسر الست اعتقد مولر أن السامية والحامية فقط هما اللتان تكونان وحدتين وراثيتين صحيحتين، وقد شك فى وضعية الأسر والمجموعات الأخرى. وتتلخص الفروق الرئيسية بين التصنيفين فيما يلى :

(١) «+» هذا الرمز يشير إلي أن اللغة منقرضة.

١ ـ أضاف لبسيوس إلى المجموعة الحامية التقليدية لغات لا تعتبر حامية عادة وهى الهوسا التى ربطها بالبربرية، وكذلك الناما ـ بشمنية. وإذا كان هناك مسوغ ما لضم الهوسا للحامية ضمن البربرية، وأن الخلاف هو فى درجة العلاقة الوراثية كما سوف نعرف فيما بعد، فإن ضم الناما ـ بشمنية لم يقم على أساس لغوى صحيح.

٢ ـ وضع ليسيوس المجموعة الزنجية والمجموعة البنتوية فى أسرة واحدة بينما احتفظ بهما مولر منفصلتين.

٣ ـ أخرج مولر من الأسرة الزنجية المجموعة النوبية الفولانية غير متجانسة الخصائص.

وأهم ما يمكن أن يؤخذ على كل من لبسيوس ومولر هو استعمالهما لمعايير غير لغوية مثل لون الجلد ونوع الشعر، وهما معياران فيزيقيان، وكذلك استعمال نمط المعيشة وهو معيار ثقافي. وقد استعمل لبسيوس السمات الطرازية مثل وجود الجنس gender أو عدم وجوده، وهو وإن كان معيارا لغويا فإنه وحده لا يكفى فى الاعتماد عليه فى إقامة تصنيف وراثى صحيح، وعلى سبيل المثال تفرق العربية والبربرية والهوسا بين المؤنث والمذكر وكذلك الأمر بالنسبة للإيطالية والفرنسية والألمانية (مؤنث ومذكر ومحايد)، ولكن هذا لا يضع اللغات الثلاث الأولى مع الثلاث الأخيرة فى مجموعة أو أسرة واحدة من الناحية الوراثية.

وفى النصف الأول من القرن الحالى سيطر عالمان ألمانيان على مجال التأليف فى اللغويات الأفريقية خاصة فى مجال التصنيف، وهما كارل ما ينهوف وتلميذه ديترش وسترمان، وقد اقترح ما ينهوف ١٩١٠ أن تعاد تسمية المجموعة الرنجية غير دقيقة التعريف بالمجموعة السودانية، وعبر عن اعتقاده بأن كل هذه

اللغـات سـوف يظهـر ترابطهـا يومـا مـا، ولكنه لم يزعم أنه يملك الدليل على العلاقات فيما بينها. وفي العام التالي حاول وسترمان أن يثبت الوحدة الوراثية لهذه المجموعة التي كانت حتى ذلك الوقت قد عرفت تعريفا سلبيا لأنها ضمت اللغات التي لم تصنف على أنها سامية أو حامية أو بنتوية أو نامية ـ بشمنية، وقد قارن وسترمان خمس لغات أفريقية غربية بثلاث شرقية. ورغم شعوره بأنه أنجز المهمة التي اختاره لها ما ينهوف فإنه كان مدركا أن الأدلة التي تربط بين اللغات الغربية والشرقية لم تكن مرضية.

وفي ١٩١٢ نشر ما ينهوف مؤلفه *Sprachen der Hamiten* (لغات الحاميين) الذي زاد فيه من المجموعة الحامية الضخمة عند لبسيوس، واقترح نسبا حاميا للفولا والماساي والباري والناندي والسنداوي والهاتسا، فاللغات الأفريقية عنده إذن تقع في واحدة من ثلاث مجموعات هي البنتو والسودانية والحامية ـ السامية (القائمة ٣) :

قائمة ٣ : أسر اللغات الأفريقية (ما ينهوف ١٩١٢)

البنتوية

السودانية :

١ ـ الشرقية   ٢ ـ الغربية

السامية ـ الحامية :

١ ـ السامية   ٢ ـ الحامية :

أ ـ المصرية القديمة   ب ـ الكوشية   حـ ـ البربرية   د ـ الهوسوية

هـ ـ الماساي   و ـ الفولا   ز ـ الناما

ولكن وسترمان كانت لديه شكوك حول هذا التصنيف، وفى عام ١٩٢٧م نشر أفضل أعماله وهو «اللغات السودانية الغربية وعلاقتها بالبانتو» وفى هذا العمل ترك جانبا اللغات السودانية الشرقية المتباينة كلها، وركز بدلا من ذلك على الأسرة السودانية الغربية الأكثر تحديدا بشكل نسبي. وفى هذا العمل دلل وسترمان على الوحدة الوراثية للأسرة السودانية الغربية، وفى نفس الوقت أورد تشابهات كافية بين الأسرة السودانية الغربية وبين البنتو تظهر بينهما نوعا من العلاقة الوراثية.

لم تكن هذه الأفكار من ابتكار وسترمان، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعدا أشار كثير من العلماء إلى تشابهات متناثرة بين اللغات الأفريقية الغربية، وبين هذه اللغات وبين البنتو، ولكن وسترمان حشد الشواهد بتفصيل جعل النتيجتين السابقتين كلتيهما حتميتين، كما اقترح فى ١٩٤٠م تصنيفا للغات الأفريقية، ولكنه أوضح أن المجموعات ليست كلها وحدات وراثية سليمة بالضرورة. وهذا التصنيف هو الوارد فى القائمة «٤» :

قائمة ٤ : أسر اللغات الأفريقية ٠(وسترمان ١٩٤٠)
الخواسانية :
١ ـ النامية ٢ ـ البشمنية
الزنجيـة :
١ ـ النيلية ٢ ـ البنتوية ٣ ـ السودانية :
أ ـ النجريتية ب ـ الماندي حـ ـ شبه البنتوية د ـ السودانية الداخلية
الحامية ـ السامية
١ـ السامية ٢ ـ الحامية

وفى ١٩٥٠م لم يكن تصنيف اللغـات الأفـريقـيـة ـ فى خطوطه العـامـة ـ مختلفا بشكل كبير عن الآراء السائدة في المائة سنة السابقة، ولكن بدون شك كان هناك تقدم كبير فى تحديد المجموعات الوراثية ذات المستوى الأدنى كالمجموعة التشادية والمجموعة النوبية. ولكن لم يكن هناك إلا نجاح قليل فى رسم الكيفية التى تترابط بها الفصائل الصغيرة الكثيرة فى مجموعات أو أسر أكبر. فى تلك الفترة (٤٩ : ١٩٥٥) اقترح اللغوى الأمريكى جرينبرج تصنيفا كاملاً للغات الأفريقية يختلف بشكل مثير عن الرأى السائد. هذا التصنيف الحذر ـ حسبما يصفه صاحبه ـ يقسم اللغات الأفريقية إلى ست عشرة مجموعة، والوحدة الوراثية فى كل منها على حدة «على درجة عالية من الوضوح» حسب وصفه. والقائمة «٥» تقدم لنا هذه المجموعات الست عشرة :

قائمة «٥» : الأسر اللغوية الأفريقية : (جرينبرج ٤٩ ـ ١٩٥٠)		
١ ـ الخواسانية		
٢ ـ الأفرو أسيوية (الحامية ـ السامية سابقا)		
٣ ـ النيجر ـ كنجوية (السودانية الغربية سابقاً)		
٤ ـ الكردفانية.	٥ ـ الصحراوية الوسطى	٦ ـ السودانية الوسطى
٧ ـ السودانية الشرقية	٨ ـ المابانية	٩ ـ التمينية
١٠ ـ الكومانية	١١ ـ السنغاي (ل . م) (١)	
١٢ ـ الميمية (ل . م) Mimi	١٣ ـ الفورية (ل . م.) Fur	
١٤ ـ البرتية (ل. م .) Berta	١٥ ـ الكونامية (ل . م)	
١٦ ـ التوسوية (ل . م .) Teuso		

هذا التصنيف وصفه أحد العلماء «بأنه عظيم فى مجاله وفى أصالته»، ووصفه أخر بأنه «أول محاولة لتصنيف لغوى أفريقي شامل على أساس وراثى أو سلالي». وهذا التصنيف كان بالفعل تصنيفا ثوريا فى عدد من الجوانب الهامة، أولها أنه أقيم على أساسى وراثي»، وحتى ذلك الحين لم يتبع هذا الأمر الا فى تحديد تلك المجموعات الواضحة مثل البنتوية والسامية. ولكن عندما واجه المصنفون المذهل التنوع المذهل فى مئات اللغات الأفريقية الاخرى فإنهم تخلوا عن الأسس الوراثية كما رسمها علم اللغة التاريخى والمقارن فى القرن التاسع عشر خاصة فى ألمانيا التى خرج منها التقسيم الشجرى لشليشر، يعوضوا ذلك بأسس غير لغوية إما ثقافية أو فيزيقية، بأسس لغوية غير وراثية كما أشير من قبل.

ولكن جرينبرج أكد فى المقام الأول على أن الخصائص غير اللغوية واللغوية الطرازية لاعلاقة لها بمسألة التصنيف الوراثى للغات، فكل مجموعاته الست

---

(١) لغة مفردة .

عشرة كانت قائمة على مبادئ لغوية، ولأول مرة تم صرف النظر عن الأسس أ
الخصائص الفيزيقية والثقافية للمتكلمين. وهو في المقام الثاني أثبت أن علم اللغ
المقارن التقليدي يمكن استخدامه بنجاح في أي مكان من العالم بغض النظر
عن المستوى التكنلجي للناس وبغض النظر عن تاريخ لغاتهم الأدبي. وهذا
التصنيف كانت له ثلاث نتائج هامة :

١ ـ استبعد جرينبرج المجموعة الحامية، وأوضح أن كلا من الأعضاء
الأصلية الثلاثة للمجموعة (المصرية القديمة والبربرية والكوشية) يكون فرعا
مستقلا منها، وأن الأسرة التشادية تكون فرعا خامساً، وبما أنه ليس هناك
مجموعة حامية صحيحة، وأن المصطلح «حامية» له ارتباطات جنسية وعنصرية
فإن جرينبرج اقترح أن يستبدل بمصطلح الفصيلة الحامية ـ السامية مصطلح
الفصيلة الأفرو آسيوية، وهي الفصيلة الوحيدة المتحدث بها في أفريقيا وآسيا.

٢ ـ اللغات التي أضافها لبسيوس وما ينهوف إلى المجموعة الحامية ظهر
أنها تنتمي لمجموعات مختلفة :

أ) ضمت لغة الفولا إلى المجموعة الإطلنطية الغربية من الأسرة النيجر
كنجوية كما اقترح بالفعل كثير من العلماء الفرنسيين من قبل.

ب) وضعت النامية في المجموعة الخواسانية.

حـ) كونت اللغات التي سميت بالنيلية الحامية فرعا واحدا من الأسرة النيلية
التي هي نفسها عبارة عن فرع من سبعة فروع لمجموعة جرينبرج السودانية
الشرقية.

٣) أضاف جرينبرج أسرة أدماوا والأسرة الابنجية Ubangian إلى أسرة وسترمان السودانية الغربية وأعاد تسميتها بأسرة النيجر كنجو.

وفى سنة ١٩٥٤م اختصر جرينبرج المجموعات الست عشرة إلى اثنتى عشرة بإضافة الميمية إلى المجموعة المابانية، وتجميع البرتية والكونامية والسودانية الشرقية والسودانية الوسطى فى عجرة ذات مستوى أعلى أطلق عليها اسم الأسرة السودانية الكبري.

وفى سنة ١٩٦٣م نشر جرينبرج الصورة النهائية لتصنيفه الذى أوضح فيه أن كل اللغات الأفريقية تنتمى الى فصيلة واحدة من فصائل أربع. وقد كانت الفروق الرئيسية بين هذا العمل وبين تصنيفه السابق هى :

١) ضم الفصيلة الكردفانية إلى فصيلة النيجركنجو لتكوين فصيلة أطلق عليها الأسرة النيجر ـ كردفانية.

٢) ضم كل اللغات غير الخواسانية وغير الأفرو آسيوية وغير النيجر ـ كردفانية فى فصيلة رابعة أطلق عليها اسم النيلية ـ الصحراوية. وهذه الفصيلة المتنوعة كثيرا تماثل تقريبا ما عرف فى الأدبيات المبكرة باللغاتالسودانية الشرقية. أما الأسرة السودانية الكبرى التى أعاد جرينبرج تسميتها بالشارية ـ النيلية فقد اعتبرت واحداً من الفروع الرئيسية الستة للفصيلة النيلية ـ الصحراوية.

وقد شكل هذا التصنيف أساسا لكل الأعمال التالية عن تصنيف اللغات الأفريقية. وهو معروض فى القائمة التالية :

القائمة «٦» : فصائل اللغات الأفريقية ، جرينبرج ١٩٦٣م.	
الأفرو أسيوية :	النيلية ـ الصحراوية :
١ ـ المصرية القديمة (ل . م .).	١ ـ السنغاي (ل . م).
٢ ـ السامية.	٢ ـ الصحراوية
٣ ـ البربرية	٣ـ المابانية
٤ ـ التشادية	٤ ـ الفورية (ل . م .)
٥ ـ الكوشية :	٥ ـ الشارية ـ النيلية :
أ ـ الشمالية ب ـ الوسطي	أ ـ السودانية الشرقية
حـ ـ الشرقية د ـ الغربية	بَ ـ السودانية الوسطي
هـ ـ الجنوبية	حـ ـ البرتية (ل . م .).
النيجر ـ كردفانية :	د ـ الكونامية (ل . م .)
١ ـ الكردفانية.	٦ ـ الكومانية
٢ ـ النيجر ـ كنجوية :	الخواسانية :
أ ـ الإطلنطية الغربية	١ ـ الهاتسية (ل . م .)
ب ـ الماندية حـ ـ الجورية	٢ ـ السانداوية (ل . م .)
د ـ الكواوية KWA	٣ ـ الأفريقية الجنوبية :
هـ ـ البنوو ـ كنجية	أ ـ الشمالية
و ـ الأدماوية ـ الأبنجيجية	ب ـ الوسطي
	ح ـ الجنوبية

وبعد ظهور هذا التصنيف المحورى لجرينبرج نشأ موقف مزدوج لافت للنظر بين العلماء تجاه هذا العمل، فنتائج جرينبرج الآن مقبولة بشكل عام لدى الغالبية العظمى من الخبراء فى اللغات الأفريقية، وقد كونت الإطار الأساسى للبحث خلال ربع القرن الماضي، وفى نفس الوقت لم يسلم التصنيف من الاعتراض عليه، وكان الاعتراض الأساسى على منهج جربنبرج هو أنه على

الرغم من أن جرينبرج قد اكتشف عددا كبيرا من التشابهات الواضحة بين المجموعات التى اقترحها فإن هذه التشابهات لا تظهر لنا تشابهات صوتية منتظمة، وهى التى ينظر إليها اللغويون باعتبارها الدليل الحقيقى الوحيد على العلاقة الوراثية، ولذلك فالعلاقات الوراثية بين اللغات الأفريقية لا يمكن إثباتها بدون القوانين الصوتية. ولكن هناك من يرى أن استعمال التشابهات الصوتية لإثبات الصلة الوراثية يمثل محاولة مضللة لتقديم دليل رياضى على مسألة لا تقبل مثل هذا الدليل، ومن هنا علينا أن نرضى بالاستنتاجات المقنعة التى يمكن قبولها بوصفها دليلا، والأصول الاشتقاقية التى يقدمها جرينبرج لأسره اللغوية هى أصول من هذا النوع بشكل واضح.

خريطة (١): توزيع الفصائل اللغوية الأفريقية
(عن جرينبرج ١٩٧٠)

خريطة رقم (١)

الوضع الراهن للفصيلة الافروآسيوية :

على الرغم من أن هذه الفصيلة عند جرينبرج قد أثبتت أنها أقل الفصائل الأربع إثارة للجدل فقد ثار حولها عدد من الخلافات والمراجعات فى السنوات الثلاثين التى مرت منذ اقتراحها لأول مرة. وكانت أكثر المراجعات هى التى دارت حول الأسرة الكوشية، فالفروع المكونة لهذه الأسرة عبارة عن فروع متباينة إلى حد كبير، وقد ثار الشك حول تكوينها لوحدة وراثية سليمة. ففى ١٩٦٩ رأى اللغوى الأمريكى هارولد فلمنج أن الفرع الكوشى الغربى ليس جزءا من الفصيلة الكوشية على الإطلاق، ولكنه على الأصح يكون فرعا أساسيا سادساً من الأسرة الأفرو آسيوية، واقترح له اسم الفرع أو الأسرة الأومتية، أما الفرع الشمالى (لغة البجا) فقد أصبح أيضا موضع شك من قبل عدد من العلماء منهم فلمنج وبندر وهتزرون الذى اقترح فى ١٩٨٠م تقسيما منقحا للأسرة الكوشية استبعد فيه كلا من الأومتية والبجا، وانقسمت فيه المجموعة الشرقية إلى مجموعتين رئيسيتين متميزتين (الأرض العليا والأرض السفلي) مع فرع جنوبى يعتبر فرعا ثانويا من المجموعة الأخيرة.

ولم تكن الأسرة الكوشية وحدها هى التى خضعت للخلافات والمراجعات بل هناك أسر أخرى خضعت لخلافات حول تقسيماتها الداخلية، كما خضعت العلاقة بين الأسر لإعادة النظر عند كثير من اللغويين بما فيهم جرينبرج نفسه، والقائمة التالية تضم بعضا من هذه التقسيمات التى توضح هذا الأمر باختصار:

القائمة «٧» : نماذج تصنيفات لما بعد تصنيف جرينبرج ١٩٦٣ م

فويجلين ١٩٧٧

الأفروآسيوية :

١ ـ المصرية القديمة

٢ ـ السامية

٣ ـ البربرية

٤ ـ التشادية

٥ ـ الكوشية

٦ ـ الأومتية

(انظر الخريطة رقم ٢)

نيومان ١٩٨٠ (استبعد الأومتية من الافروآسيوية) :

١ ـ البربرية ـ التشادية :

أ ـ البربرية :

التشادية : ب ـ التشادية

٢ ـ المصرية السامية

٣ ـ الكوشية :

أ ـ المصرية القديمة

ب ـ السامية

أ ـ البجا (ل.م.)

ب ـ الكوشية الصحيحة

جرينبرج ١٩٨١

الأفروآسيوية :

١ ـ الأومتية

٢ ـ الافروآسيوية الصحيحة :

إهرت ١٩٧٩

الأفرو أسيوية .

١ ـ الأومتية

٢ ـ الإرثريكية :

أ ـ التشادية

ب ـ الكوشية

حـ ـ الأفروآسيوية الشمالية :

١ ـ المصرية القديمة

٢ ـ البربرية ـ السامية :

أ ـ البربرية ب ـ السامية

فلمنج ١٩٨١

الأفروآسيوية :

١ ـ الأومتية

٢ ـ الأفروآسيوية الصحيحة :

أ ـ الكوشية

ب ـ البجا ـ التشادية ـ البربرية ـ المصرية القديمة :

١ ـ البجا

٢ ـ التشادية ـ البربرية

أ ـ التشادية

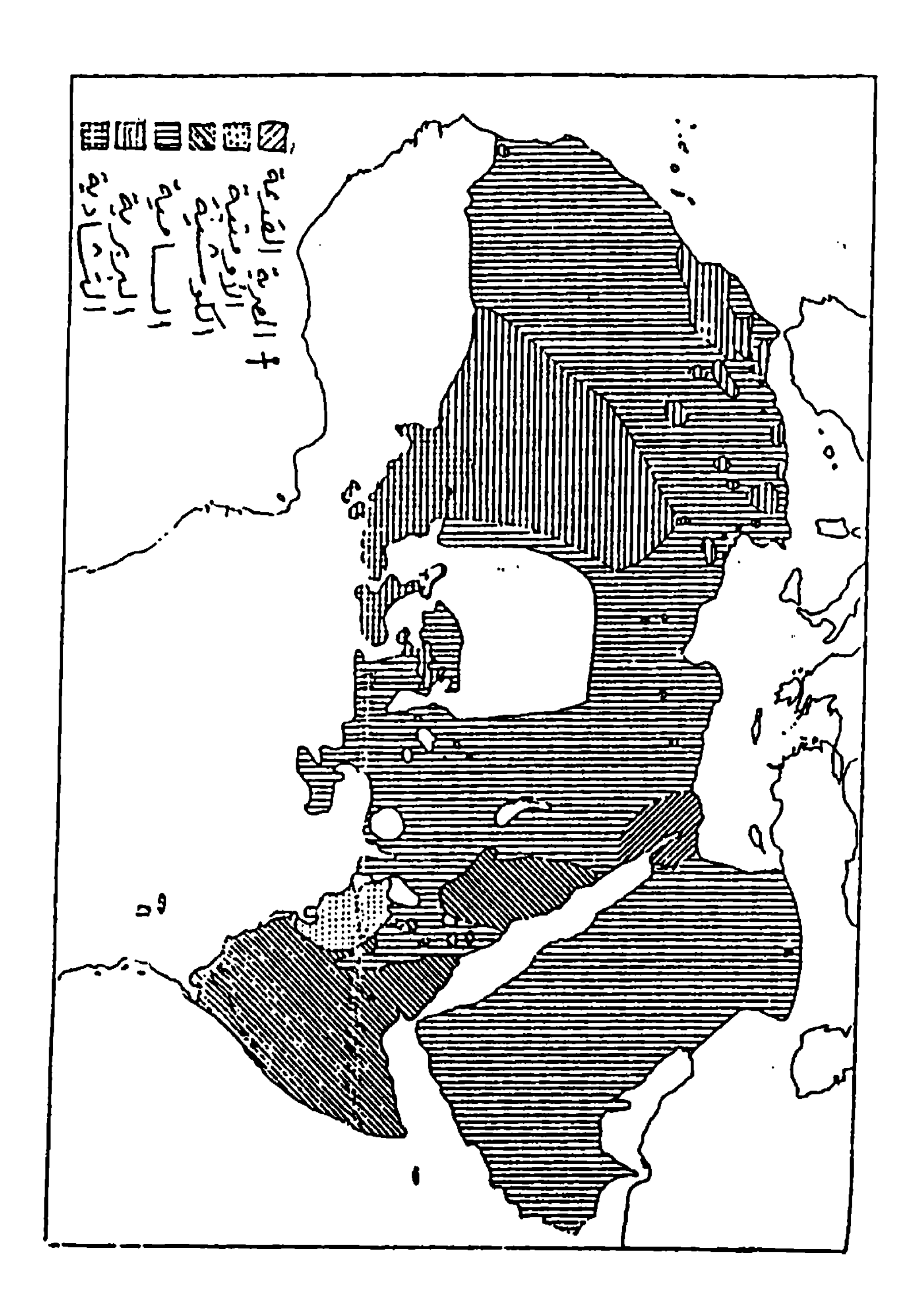
ب ـ البربرية

٣ ـ «+» المصرية القديمة

حـ ـ السامية

بندر ١٩٨١

أ ـ «+» المصرية القديمة	الأفروآسيوية :
ب ـ السامية	١ ـ الشمالية :
حـ ـ البربرية	أ ـ «+» المصرية القديمة
د ـ التشادية	ب ـ السامية
هـ ـ الكوشية	حـ ـ البربرية
هتزرون ١٩٨٢	٢ ـ الغربية (= التشادية)
الأفروآسيوية :	٣ ـ البجا
١ ـ «+» المصرية القديمة	٤ ـ الجنوبية :
٢ ـ السامية	أ ـ الكوشية
٣ ـ البربرية	ب ـ الأومتية
٤ ـ التشادية	
٥ ـ البجا	
٦ ـ الكوشية	
٧ ـ الأومتية	



خريطة (٢) الفصيلة الأفروآسيوية (Ruhlen)

الوضع الراهن للفصيلة النيجر كردفانية :

فى ربع القرن الأخير كادت جهود تصنيف الفصيلة النيجر كردفانية تتركز على التقسيمات الفرعية، ومجموعة اللغات الوحيدة التى أصبح مشكوكا فى عضويتها فى النيجر كرفانية هى فرع كاتوجلى من الأسرة الكردفانية. وقد ذهب أحد الخبراء فى مجال اللغات الكردفانية إلى أنه ليس من الممكن فى الوقت الحالى الزعم بوجود علاقة وراثية بين كاتوجلى و (النيجر) كردفانية، كما أن عضويتها فى النيلية الصحراوية عضوية ذات إمكانية واضحة، كما سلم جرينبرج منذ ١٩٦٣م بأن هذه المجموعة التى كان يطلق عليها مجموعة تمتم Tumtum فى ذلك الوقت «تظهر تباعدا كبيرا عن بقية اللغات «الكردفانية»، مما جعل أحد الدارسين يعرضها بشكل مختلف عن جرينبرج مع اختلاف تسمية بعض أعضائها، وهذا ما نجده فى القائمة التى عرضها رهلن رغم أنه نسبها لجريبنرج، وهى القائمة التالية :

القائمة «٨» : الأسرة الكردفانية (اعتماداً علي جرينبرج ١٩٦٣			
الكردفانية :			
١ ـ كاتوجلي			
٢ ـ الكردفانية الصحيحة :			
أ ـ الكتلية	ب ـ الهيبانية	ح ـ التالودية	د ـ الرشدية

والآن من المقبول على نطاق واسع أن اللغات الكردفانية ذات علاقة بعيدة بالأسرة النيجر كنجوية.

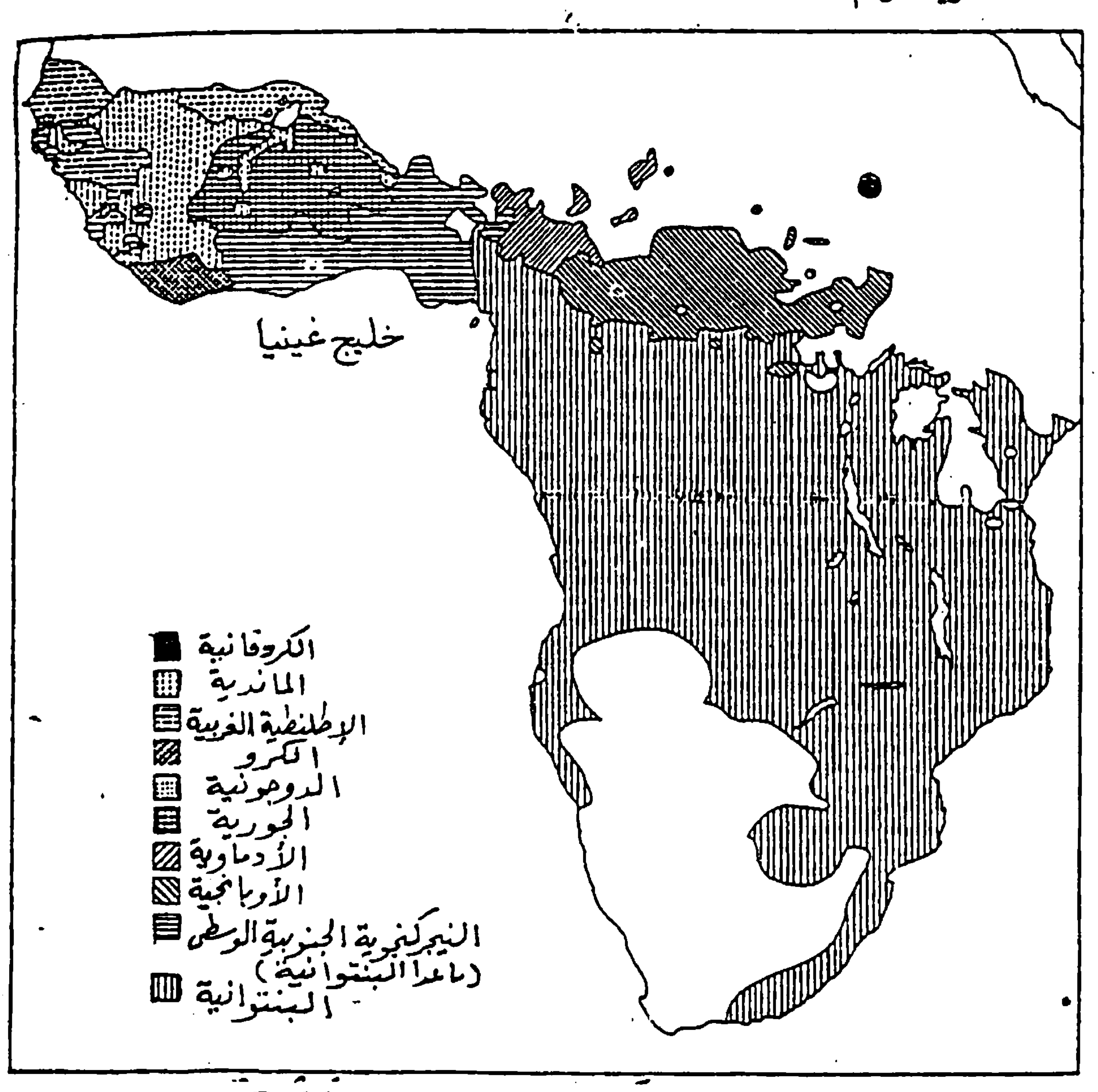
أما تقسيم أسرة النيجر كنجو التى تضم حوالى ألف لغة فهو تقسيم صعب إلى حد بعيد، وقد رأى جرينبرج الذى قسم الأسرة إلى ست مجموعات رئيسية أن انتساب مجموعتى الكرو والإيجو لمجموعة الكوا يجب أن يكون مؤقتا، وأن

مجموعتى الكوا والبنوي ـ كونجو بشكل خاص قريبتان إحداهما من الأخري، وأن هناك فى الواقع شكوكا مشروعة حول سلامة الفصل بينهما، ومن ناحية أخرى تبدو المجموعة الإطلنطية الغربية على علاقة بعيدة بالمجموعات الأخري، وأن مجموعة الماندى هى الأكثر تباعدا عن كل المجموعات».

وفى محاولة لتهذيب تقسيم أسرة النيجركونجو وضع باتريك بيت وجان سبترك تصنيفا معدلا يعكس التعديلات المقترحة من قبل، وهو المعروض فى القائمة «٩» ويلاحظ استقلال «الماندي» عن الكردفانية.

القائمة «٩» : الفصيلة النيجركردفانية
بنت وستيرك ١٩٧٧م
النيجر ـ كردفانية : ١ ـ الكردفانية ٢ ـ الماندي ٣ ـ النيجر ـ كونجو : أ ـ الإطلنطية الغربية ب ـ النيجركونجوية الوسطي : ١ ـ الشمالية : أ ـ الكرو　　ب ـ الجورية (الفولتية)　　حـ ـ الأدماوية ـ الأوبانجية ٢ ـ الجنوبية : أ ـ الغربية　　ب ـ الإيجو　　حـ ـ الشرقية : ١ ـ وسط النيجر　　٢ ـ اليوربانية Yoruboid ٣ ـ الإيدو　　٤ ـ أسفل النيجر.　　٥ ـ الجوكونانية Jukunoid ٦ ـ الدلتية　　٧ ـ الإفكانية ٨ ـ القطاع الشرقي　　٩ ـ البنوي ـ زمبيزية

وقد خضع تصنيف بنت وستيرك لبعض التعديلات، فقد اعتبرت أسرة الماندى أقرب إلى أسرة النيجركونجو من الأسرة الكردفانية، وعوملت الدوجونية بوصفها فرعا رابعا لمجموعة النيجركونجو الشمالية الوسطي، وفى مجموعة النيجركونجو الجنوبية الوسطى انقسم الفرع الغربى إلى أربعة فروع أصغر وليس إلى اثنين، وحلت محل المجموعة البنتوانية الفرعية مجموعة بنى ـ بنتو التى اقترحها جرينبرج ١٩٧٤، ولم تتوقف التعديلات الداخلية لهذه الفصيلة. ولكن يمكن الاكتفاء بصورتها العامة من خلال توزيع مجموعاتها فى الخريطة رقم «٣»



خ ٣ : الفصيلة النيجركردفانية (عن : Ruhlen)

الوضع الحالي للفصيلة النيلية ـ الصحراوية :

ظهرت تطورات كثيرة فى تصنيف الفصيلة النيلية ـ الصحراوية منذ ظهورالعمل الرائد لجرينبرج فى ١٩٦٣م. وكان أهم هذه التطورات هو استبعاد عجرة الفصيلة الشارية ـ النيلية. وقد جادل بعض العلماء فى زعم جرينبرج بأن السودانية الوسطى والسودانية الشرقية والكوناما والبرتا تكون مجموعة عليا (وهى الشارية النيلية)، وقد عدل جرينبرج وجهة نظره ـ بناء على هذا ـ واعتبر السودانية الوسطى والسودانية الشرقية فرعين مستقلين للنيلية الصحراوية، ولكنه استمر فى اعتقاده أن الكوناما والبرتا أقرب وراثيا إلى الأسرة السودانية الشرقية.

والتطور الحديث الآخر هو أن مجموعة كادوجلى التى اعتبرها جرينبرج (١٩٦٣) ذات قرابة بعيدة باللغات الكردفانية ربما يثبت فى النهاية أنها عضو فى الأسرة النيلية الصحراوية.

ومن بين اللغات التى ضمها جرينبرج لهذه الفصيلة فإن نسب لغة السنغاى فقط قد أثار عدة تحفظات جدية. والسنغاى بوصفها لغة بعيدة وراثيا بشكل واضح عن أى لغة أخرى أو مجموعة من اللغات كان لها تصنيف مختلف فيه، ففى عام ١٩١٤ اعتبرها ديلافوس أقرب إلى مجموعة الماندى على الرغم من أن معظم اللغويين قد نظروا إليها فى بداية القرن العشرين باعتبارها لغة معزولة بدون قرابة معروفة. ولقد كان هذا هو موقف جرينبرج فى ١٩٥٠م على الرغم من أنه بعد ثلاث سنوات اقترح إمكانية انتسابها لأسرة النيجركونجو، ومع ذلك ففى ١٩٦٣ ضمها إلى الفصيلة النيلية الصحراوية حديثه التشكيل. وحديثا أعاد عدة علماء تنسيب لغة السنغاى للماندى مظهرين ارتيابهم فى ضمها للأسرة النيلية ـ الصحراوية، كما يؤكد ويلمرز على التفرد النسبى للسنغاى عن الأسرة

النيلية الصحراوية حيث يقول : «يبدو أن التقسيم الأكثر أساسية فى الأسرة النيلية ـ الصحراوية يجب أن يكون بين السنغاى وبين كل اللغات الأخري». ورغم هذه الشكوك فإن جرينبرج استمر فى اعتبار لغة السنغاى نيلية صحراوية بشكل مؤكد.

والتصنيف المعروض هنا فى القائمة «١٠» يعتمد على جرينبرج (٦٣ ، ١٩٧١) الذى عدله بندر (٧٦ ، ١٩٨٢). ومن تعديلات بندر :

١) استبعاد العجرة الشارية ـ النيلية لصالح أربعة فروع أساسية مستقلة السودانية الوسطى والسودانية الشرقية والكونامية والبرتية).

٢) مراجعة لتقسيم السودانية الشرقية توحد النوبية والسورموية Surma والنيروية Nera والجبلية Jebel الشرقية فى فرع شرقى ، كما توحد النيمانجية والتيمنية والتاموية Tama والداجوية Daju فى فرع غربي.

٣ ـ نقل الكبتية من المجموعة التاموية إلى المجموعة المابانية.

٤ ـ ضم البلتينية مع الفورية.

٥) اطلاق اسم الكوموزية على المجموعة الكومانية للتعبير عن طبيعتها الثنائية (= الجوموزية + الكومانية).

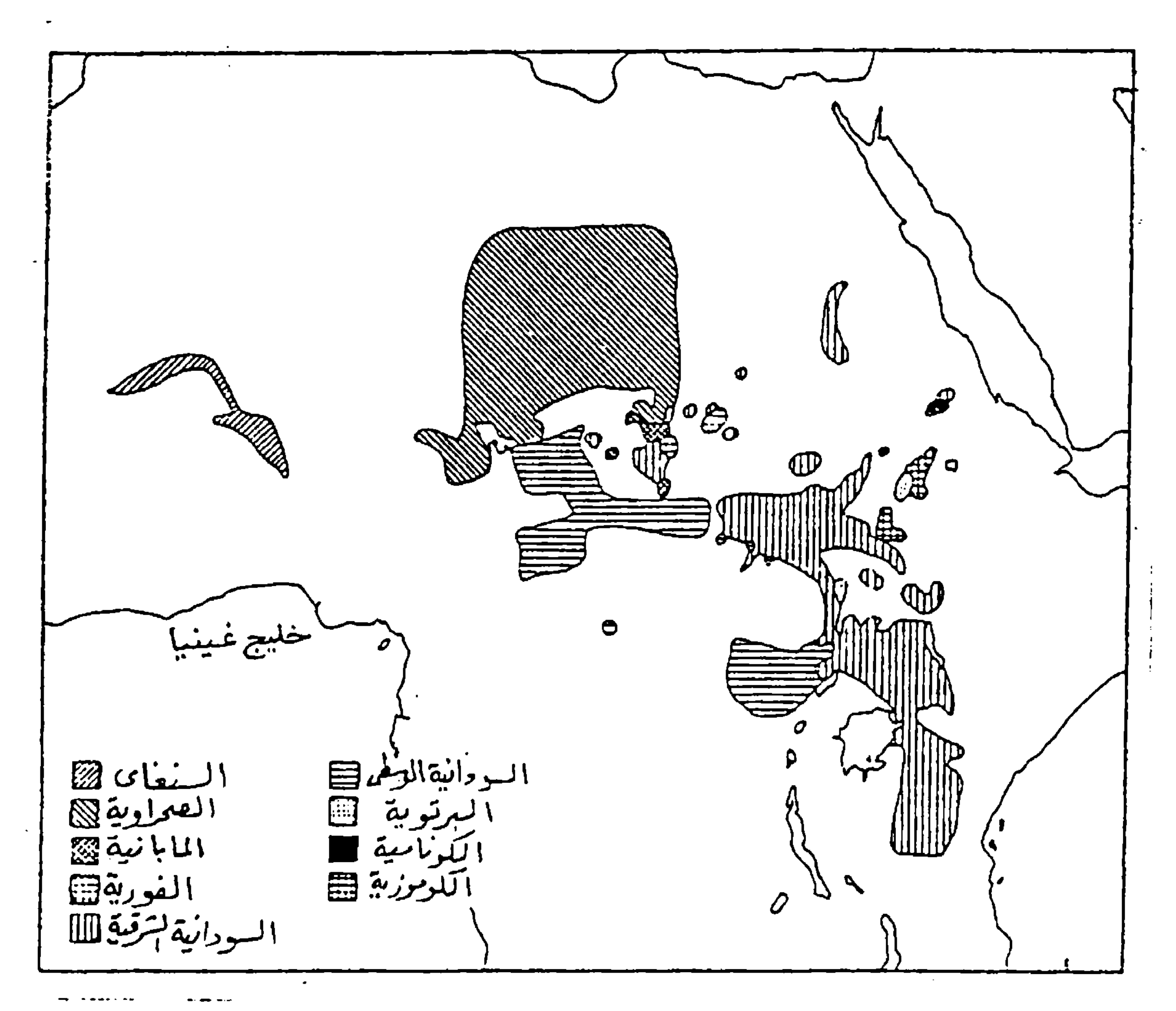
٦) إعادة تسمية عدة أفرع من السودانية الشرقية (أى ديدنجا ـ مورلية ← سورمية، بازوية ← نيروية، تابوية جبلية شرقية، توسوية ← كولياكية).

القائمة «١٠» ، الفصيلة النيلية ـ الصحراوية	
(جرينبرج ٧١، بندر ١٩٨٢)	
النيلية ـ الصحراوية :	د ـ الكولياكية
١ ـ لغة السنغاي (ل.م.)	٦ ـ السودانية الوسطي :
٢ ـ الصحراوية ٣ ـ المابانية	أ ـ الوسطي الغربية
٤ ـ الفورية	١ ـ البونجية البجرمية
٥ ـ السودانية الشرقية :	٢ ـ الكيشية (ل.م.)
أ ـ الشرقية :	ب ـ الوسطي الشرقية :
١ ـ النوبية ٢ ـ السورمية	١ ـ المورو ـ مادوية
٣ ـ النيروية (ل.م.)	٢ ـ المانجبوتو ـ أسووية
٤ ـ الجبلية الشرقية	٣ ـ المانجبوتو ـ إفوية
ب ـ الغربية :	٤ ـ البالندرية
١ ـ النيمانجية ٢ ـ التيمنية	٧ ـ البرتوية
٣ ـ التاموية ٤ ـ الداجوية	٨ ـ الكونامية ٩ـ الكوموزية
جـ ـ النيلية : ١ ـ الغربية	أ ـ الجوموزية (ل.م.)
٢ ـ الشرقية ٣ ـ الجنوبية	ب ـ الكومانية.

وعلى أساس تحليل حديث لأنظمة الضمائر فى الفصيلة النيلية الصحراوية يقترح بندر اختصار الأفرع الرئيسية التسعة للفصيلة إلى ستةعن طريق ربط :

١ ـ الكونامية والبرتوية

٢ ـ المابانية والفورية والسودانية الشرقية والسودانية الوسطى باعتبار كل مجموعة عبارة عن وحدة لمستوى أعلى داخل الفصيلة النيلية الصحراوية. وهو علاوة على هذا يعتبر السودانية الشرقية والسودانية الوسطى نواة للمجموعة الأخيره المشار اليها.



خ «٤» : الفصيلة النيلية الصحراوية (عن Ruhlen).

الوضع الراهن للفصيلة الخواسانية :

أكثر جوانب الخلاف فى تصنيف الفصيلة الخواسانية هو نسبة اللغتين المعزولتين الهاتسية Hadza والسانداوية Sandawe لبقية الأسرة . ورغم أن اللغتين يتحدث بهما في منطقة متقاربة نسبيا في تنزانيا علي بعد حوالي ٤٨٠٠كم من مجموعة جنوب أفريقيا فإنهما لا يبديان فيما بينهما تشابها أكثر من تشابههما مع اللغات الخواسانية المتحدث بها فى جنوب أفريقيا . والدليل الذى يربط هاتين اللغتين المعزولتين جغرافيا بالكتلة الكبيرة للغات الخواسانية البعيدة جنوبا ، دليل ليس من النوع القوى الذى يجعل الأسرة البنتوية أو

السامية أو الماندية أسرة واضحة ولو بمجرد الفحص السريع للدليل، بل هو دليل من النوع الدقيق الذى لا يكتشف الإ عن طريق تراكم مقدار جوهرى من المواد التى يمكن أن يفرز منها عدد قليل ـ ولكنه هام ـ من التشابهات .

ويشكك وسنفال الخبير فى اللغات الخواسانية فى العلاقة بين الهاتسية والساندواية من جانب وبين اللغات الخواسانية الأخرى من جانب آخر على أساسين :

١) هاتان اللغتان المعزولتان لا تظهران تشابهات صوتية نظامية مع بقية المجموعة الخواسانية.

٢) إذا ما كانت اللغتان المعزولتان اللتان تكاد تكون إحداهما إلى جانب الأخري، والبعيدتان جداعن بقيةاللغات، إذا ما كانتا لا يمكن إثبات صلة كل منهما بالأخرى فى نطاقهما المحدد فى شرق أفريقيا فمن غير الممكن اثبات صلتهما الوراثية بمقارنتهما بفصيلة لغات يتحدث بها على بعد آلاف من الكيلو مترات.

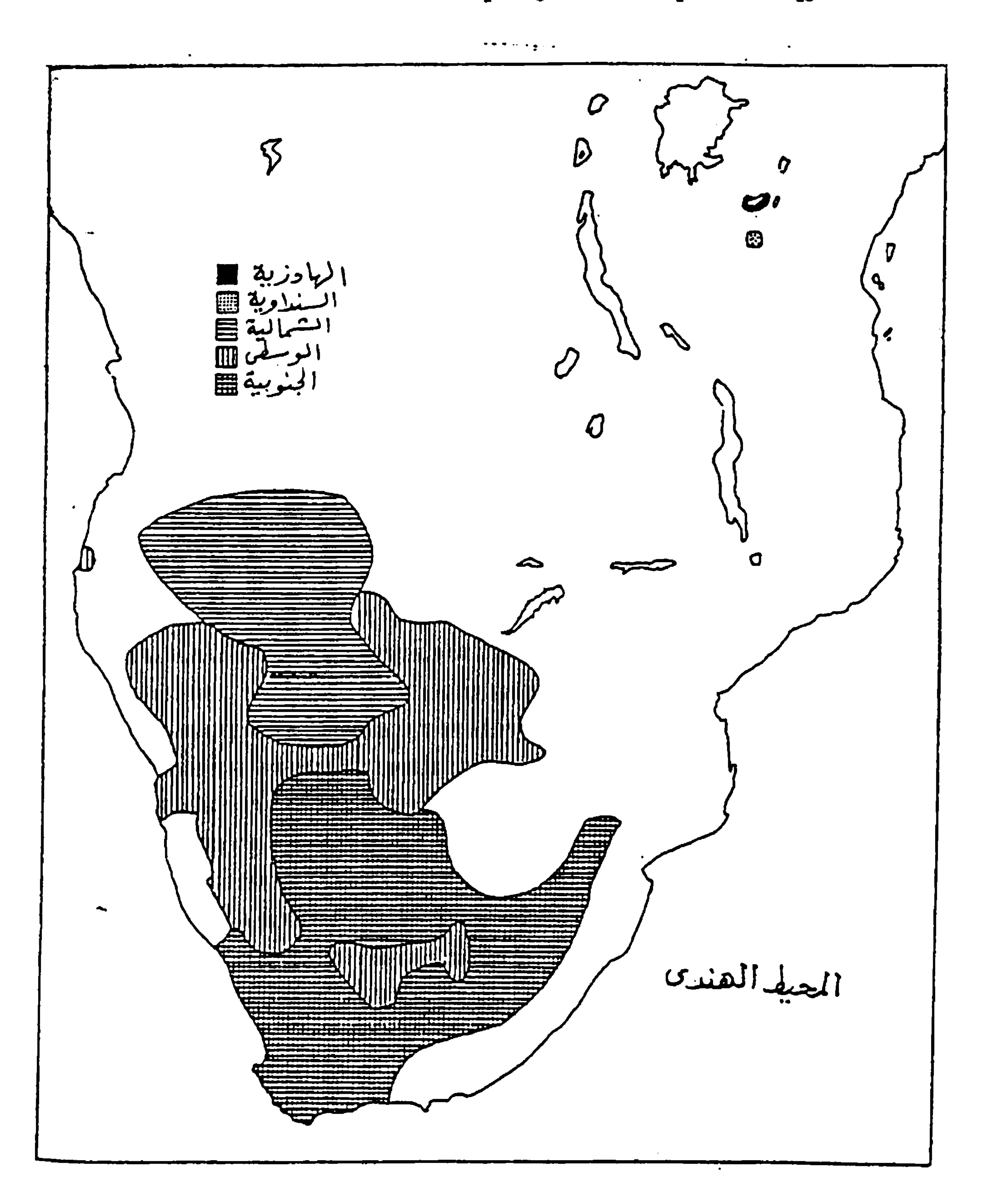
واعتراض وستفال الأول عبارة عن نقد عام لعمل جرينبرج، أما اعتراضه الثانى فإنه يستحق الفحص طالما أنه يستخدم مبدأ أساسيا للتصنيف الوراثى غير مقبول دائما بشكل كامل.

ويقرر وستفال بشكل صريح أنه إذا ما كانت الهاتسية والسنداوية تنتميان لنفس الفصيلة فإن هذا يجب أن يكون واضحا من المقارنة المباشرة بينهما . وإحدى المزايا العظيمة لمنهج جرينبرج فى «المقارنة المجموعية هى أنه قادر على تجاوز العقبات التى تبدو غير ممكنة التجاوز بالمنهج «الثنائي»، فمنهج جرينبرج فى الواقع منهج شديد الفعالية بحيث يمكن عن طريقه ـ فى ظروف معينة ـ إثبات أن اللغات متصلة وراثيا حتى لو لم تشترك فى تشابه واحد.

ولو افترضنا أن الهاتسية والسانداوية تشترك كل منهما بعشرين أصلا مشتركا مقبولا مع المجموعة الخواسانية جنوب الأفريقية، ولكنهما لا تشتركان معا فى أى أصل، فمن هنا تكون الصلات بين الهاتسية وبين اللغات الجنوبية، وبين السنداوية وهذه اللغات، تكون صلات قوية بشكل واضح ، ويترتب على مبدأ الانتقال وجوب أن تكون الهاتسية والسنداوية متصلتين طالما أنهما متصلتان بالدليل بالفصيلة نفسها أى الخواسانية جنوب الأفريقية. ولكن هذه النتيجة لا يمكن الوصول إليها إذا ما حصر المرء نظرته بشكل متعسف فى المعزولتين اللتين افترضنا عدم وجود تشابهات فيما بينهما مطلقا. ولكن سلاسل النسب الوراثى لا يمكن أن تظهر إلا فى المحيط الخصب للمقارنة المجموعية. والدليل أقوى كثيرا من الصورة التى افترضناها، فمن بين ١١٦ أصلا أوردها جرينبرج فى تأييد الفصيلة الخواسانية ككل فإن الهاتسية تشترك فى ٧٥ أصلا، بينما تشترك السانداوية فى ٥٢ أصلا، ولكن الهاتسية والسنداوية لا تشتركان إلا فى أحد عشر أصلا.

ومجموعة الخواسان الفرعية فى جنوب أفريقيا تتكون من ثلاثة فروع متميزة هى الفرع الشمالى والأوسط والجنوبى (انظر الخريطة)، والفرعان الأولان متجانسان داخليا بشكل واضح، والفرع الجنوبى يتكون من فرعين أصغرين (هما التاءا والوي). وقد رأى كوهلر ١٩٧٤ أن الفرعين الشمالى والأوسط أقرب وراثيا أحدهما من الآخر من الفرع الجنوبي، ويعتبر كوهلر أن السنداوية أقرب إلى المجموعة جنوب الأفريقية من الهاتسا، وهو رأى يؤيده الدركن (١٩٨٢) الذى يشير إلى تشابهات بين الهاتسا والأومتية والتشادية والكولياكية، ومن جانب آخر وبناء على أدلة حديثة يعتبر وستفال (١٩٧١) أن المجموعات الأفريقية الجنوبية الثلاث تعتبر أسرا مستقلة غير متصله سواء فيما بينها أو بينها وبين أسر الهاتسية والسنداوية.

خريطة «٥» فصيلة اللغات الخواسانية



المراجـــع :

١ ـ برنزنجر، ماثيوس وآخرون : «موت اللغات فى أفريقيا». ترجمة د. احمد عوض، فى ديوجين، عدد ٩٧/١٥٣، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة.

٢ ـ د. عنبر، تغريد (١٩٨١) : «التصنيف اللغوى : تطوره وقضاياه». المنظمة العربية للثقافة والعلوم، القاهرة.

٣ ـ وورم ، ستيفن : «موت اللغات واندثارها : العوامل والظروف». ترجمة د. أحمد عوض ، فى ديوجين، عد ٩٧/١٥٣، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة.

4 - Crystal. D. (1989) : "The Cambridge Encyclopedia of Language" Cambridge University Press.

5 - (1994) : "An Encyclopedic Dictionary of Language and languages " Penguin Books, England

6 - (1997) : "A Dictionary of linguistics and Pho-netics" 4 rth Edition, Blackwell Publishers.

7 - Greenberg. J.H. (1970) : " The Languages of Africa" 3 rd Edition. Indiana University. Bloomington,. Moutorn & Co, The Hague . The Nether Lands.

8 - Robins, R.H. (1993) : "A short History of Linguistics " 3 rd Edition. London & New York.

9 - Ruhlen. M. (1991) : "A Guide to the World's Languag-es."Volume" 1 : Classifieation. A Division of Hodder & Stoughtom. London. Melboorne. Auckland.

ملخص

اثر الثقافة العربيه على اللغه السواحيليه
الكلمات العربية المقترضه فى اللغه السواحيليه

(١) ما هى الظروف التى تؤدى إلى دخول الكلمات العربيه فى اللغه السواحيليه الساحل الشرقى لافريقيا واتصال العرب الأفارقه المعايير التى عن طريقها تاثرت اللغه السواحيليه ـ اللغه العربية.

(٢) الجزء الثانى من هذا البحث يتناول المظاهر الثقافيه التى عبرت عنها هذه الكلمات مع دخول الاسلام والثقافه العربيه الإسلاميه وما صاحبه من دخول كثير من الكلمات العربيه التى عبرت عن المفاهيم الإسلاميه والتى تطلبها دخول كثير من السواحيليه الدين الإسلامى ورغبتهم فى تأديه فرائض هذا الدين ومعرفه مبادى هذا الدين الحنيف وقيمة وعاداته وتقاليده نظراً لان العرب حكموا الساحل الشرقى لافريقيا لمدة اربعه قرون تقريبا اقترضت اللغه السواحيليه من اللغه العربية كثيرا من المفردات التى تطلبها نظام الحكم والادارة العربية.

وربما أن يرجع الفضل للعرب فى ادخال مفهوم الزمن والوقت وعلم الحساب فان معظم المفردات المستخدمه فى اللغه السواحيليه التى تعبر عن الوقت كأيام الاسبوع والأعداد والتقديم كلمات عربيه الأصل.

عندما حل العرب إلى الساحل الشرقى لأفريقيا استقروا هناك وتزوجوا من الأفارقه لذلك لا عجب فى أن معظم الكلمات التى عبرت عن العلاقات الأسريه كانت عربيه.

الأدب السـواحـيلى عـربى الأصل اسـلامـى الطابع لأن الأدبـاء السـواحـيلين استقوا ثقافتهم وخلفيتهم الأدبيه من الاصول العربيه.

إلى العرب يرجع الفضل فى ادخال التعليم لذلك ذخرت اللغه السـواحيليه بالمفردات العربيه المتصله بالتعليم .

كان دخول العرب إلى شرق افريقيا قبل الاسلام لان العرب جابوا الساحل الشرقى لإفريقيا لقيام العلاقات التجارية بينهم وبين الأفارقه لذلك لا عجب فى أن نجد كما كبيرا من الكلمات العربيه التى تعبر عن الاقتصاد والتجاره.

(٣) الكلمـات العربيـه المقـترضـه طرأت عليـهـا بعض التـغـيـيـرات الصـوتيـه والصرفيه والدلاليه عند دخولها اللغه السواحيليه لذلك يتناول الجزء الثالث مدى تكيف الكلمات العربيه داخل نظام اللغه السواحيلية.

(٤) الجزء الرابع خاص بموقف الحكومه والشعب السواحيلى تجاه الكلمات العربيه والاتجاهات السلبيه والايجابيه لدخول الكلمات المقترضـه عامه والكلمات العربية خاصة.

الكلمة العربية ودورها
فى شعر الهوسا

أ.د. مصطفى حجازى السيد

القاهـــرة

١٩٩٧

الكلمة العربية ودورها في شعر الهوسا

تنتشر الكلمات العربية في لغة الهوسا انتشاراً واسعاً، سواء في النثر أو الشعر إلا أنها في الشعر أكثر منه في النثر، ويهدف هذا البحث إلى دراسة مجال انتشار الكلمة العربية، وموقعها في التراكيب، والعبارات العربية المقترضة في شعر الهوسا وقد ركزت في هذه الدراسة على ستة دواوين يمثل اصحابها فترات زمنية وثقافات مختلفة.

الكلمات العربية في القافية

وقد درست مجال انتشار الكلمة العربية في شعر الهوسا من جانبين، الأول وقوعها في موقع القافية، والثاني وقوعها في داخل البيت. فمن المعروف أن اللغة العربية من اللغات القديمة الخالدة على مر العصور والأزمان، حفظها القرآن الكريم من التفرع إلى لغات مختلفة، كما حدث للغة الاتينية مثلاً. وهى ثرية بالمفردات المعجمية كثيرة المعاجم التى تخدم موضوعات مختلفة، لذلك كان الشاعر العربى لا يجد صعوبة في نظم القصائد الطوال. ذات القافية الواحدة ، وحرف الروى الواحد.

وإذا كانت مفردات اللغة العربية تسعف الشاعر العربى فى القصائد الطوال. إلا أن الحال غير ذلك بالنسبة للغة حديثة مثل الهوسا، فعمرها لايتجاوز الألف عام إلا قليلاً، ومفرداتها اللغوية محدودة، ومعاجمها معدودة، لذلك كانت قلة المفردت اللغوية تمثل عقبة أمام الشاعر الذى يسعى لنظم القصائد الطوال، وأطلاق العنان للصور الخيالات. و لاسيما أنه اتخذ البحور العربية فى الشعر بدخول الإسلام والثقافة العربية إلى بلادة، وهجر الشعر الحر الذى لايتقيد بالبحور والقافية.

من هنا كانت الكلمات العربية تلعب دوراً كبيراً فى قافية شعر الهوسا، وكان

على الشاعر أن يلجأ إليها ليثرى بها شعره من حيث المعانى والصور وتمده بالنفس الطويل الذى يسعفه فى نظم القصائد الطوال

وقد قمت بحصر الكلمت العربية والهوساوية في دواوين أربعة من الشعراء واستخرجت النسبة المئوية للكلمات العربية والهوساوية فى القوافي. والكلمات الهوساوية غير المكررة، والمكررة وعدد مرات تكرارها فى القصيدة الواحدة وبصرف النظر عن الضمائر الشخصية التى تضاف إليها، واللواصق الصرفية التى تلحق بها. واعتبار الكلمة الأخيرة من المسمطات كالقافية فى القصيدة التقليدية فكان بيانها كالتالى :

اسم الشاعر والديوان	عدد ابيات الديوان	عدد كلمات العربية	النسبة المئوية٪	عدد كلمات الهوساوية	النسبة المئوية٪	كلمات غير مكررة	كلمات مكررة	عدد مرات تكرارها
نمنج Wakokin limfiraji	١٧٢٠	٤٩٦	٢٨,٨	١٢٢٤	٧١,٢	٧٨٢	١٦٢	٤٤٢
صالح كونتاجورا Kimiya da Fasaha	١٢٥٢	٣٠٥	٢٤,٣٦	٩٤٧	٧٥,٦٤	٣٠٥	١٣٨	٦٤٢
ابراهيم باوو محمد Wakokin hikimomin Hausa	١٨٦٠	٥٦٩	٣٠,٥٩	١٢٩١	٦٩,٤١	٤١٣	١٦٩	٨٧٨
يوسف بوتشي Wakar Tarihin Rikicin Najeriya	١٠٠٠	٩٨	٩,٨	٩,٢	٩٠,٢	٢٨	٤٣	٨٧٤

ويمتاز على نمنج (١٨٩٥) بثراء مفرداته المعجمية لذلك لايلجأ إلى الضمائر الشخصية أو اللواصق الصرفية إلا قليلاً جداً، ويساعده على ذلك أن كل قصائده من نوع المسمطت الخماسية فديوانه wakokin imfiraji يحتوى

على أربع قصائد طوال مجموع قوافيها ١٧٢٠ قافية، تحتوى على ٤٩٦ كلمة عربية أى بنسبة ٢٨.٨٪ بينما نجد القوافى الهوساوية ١٢٢٤ كلمة أى بنسبة ٧١.٢٪ كما أنه يتميز بقلة تكرار الكلمات الهوساوية.

أما صالح كونتاحوار (٢٠/ ١٠/ ١٩٢٩) فقد بدأ ينظم الشعر وينشره فى صحيفة جاسكيا منذ عام ١٩٤٩. وثقافته عربيه إسلامية وغربية عمل باذاعة جمهورية مصر العربية فى الفترة ١٩٦٢ ـ ١٩٦٣. كما قام بتدريس علوم الدين من ١٩٦٣ ـ ١٩٧١، ثم محررا بدار النشر لشمال نيجيريا N.NP.C، وقد أثرت هذه الحياة العلمية الحافلة فى شعره فديوانه Kimiyya Da Fasaha يحتوى على خمس قصائد مجموع ابياتها ١٢٥٢ بيتاً، عدد الكلمات العربية فى قوافيها ٣٠٥ أى بنسبة ٣٦ ، ٢٤٪وعدد الكلمات الهوساوية ٩٤٧ أى بنسبة ٦٤، ٧٥٪ وهو يتماز بكثرة مفرداته المعجمية، وقلة الالتجاء إلى الضمائر الشخصية، وللواصق الصرفية فى قوافيه حيث نجد قصيدته الأولى بعنوان Girman Sani Ga mutum تقع فى ٢٨٥ بيت من الشعر التقليدى تنتهى قوافيها بالياء المفتوحة

Allah sanin Komi na boye da Bayyane

الله يعلم كل شئ خفى وظاهر

Agare ka duk yattaru kai dai ka iya

لديك تجمع كله. انت وحدك الذى تعلمه

وتحتوى قوافى هذه القصيدة على ٨٦ كلمة عربية و ١٩٩ كلمة هوساوية، منها اثنان وعشرون كلمة ترد كل منها مرة واحدة فى القصيدة وخمس وعشرون كلمة تتكرر فى١٧٧ موقعاً، حيث تتكرر كلمة jiya بمعنى السماع ٣٨ مرة، كلمة daya بمعنى واحد ٢٨ مرة، كلمة wuya بمعنى الصعوبة تتكرر

١٦ مرة، وكلمة zuciya بمعنى القلب تتكرر ١١ مرة، وكلمة tsaya بمعنى الوقوف تتكرر ١٠ مرات. وباقى الكلمات تتكرر آحاد المرت.

والقصيدة الثانية بعنوان Wakar Fahimta وتقع فى ١٠٦ أبيات وتنتهى قوافيها بالتاء المفتوحة /ta/ وهى تمثل ضمير الغائبة فى حالة الاضافة ولأصقة المصدرية فى المصدر يقول مطلعها:

Ya jama'amu gode allah don ya kamata

أيها الناس لنشكر الله لانه واجب

Mai iko da gaskiya mahaliccin halita

القادر الصادق خالق الخلق

وتحتوى قوافى القصيدة على أربع وعشرين كلمة عربية، واثنين وثمانين كلمة هوساوية، ٣٧ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة،، ١٢ كلمة تكررت فى ٤٥ موقعاً. حيث جاءت كلمة Kamataبمعنى الوجوب ٧ مرات والباقى من مرتين إلى خمس مرات وبذلك تقل الكلمات المكررة وعدد مرات تكرارها فى هذه القصيدة

أما القصيدة الثالثة فهى ه بعنوان Barnar Munafuki Da Na Munatunci Ga jama'a وتنتهى قانية القصيدة بلاصقة المصدرية ci، وتقع فى ١١٧ بيتاً ويقول فى مطلعها

Ku tattaro ya uwa ku jiya

تجمعوا يا اخوتى لتروا

Mu tashi haikan mu barci

ولنقم مسرعين ونترك النوم

وتحتوى قوافى القصيدة على ثلاث وثمانين كلمة عربية، ـ وأربع وثلاثين كلمة هوساوية، وردت ست كلمات كل منها مرة واحدة وعشر كلمات شغلت ثمان وعشرين موقعاً، حيث تكررت كلمة barci ست مرات، وكل من كلمتي,hanci batunci أربع مرات والباقى من الكلمات تكررت مرتين

وإذا كان الشاعر فى هذه القصيدة لم يلجأ إلى تكرار الكلمات الهوسوية كثيراً إلا انه كرر كلمة munafunci وهى كلمة منافق العربية ٥٢ مرة.

والقصيدة الرابعة بعنوان Kasa Aikin Jalla, ta fi kome bada mamaki وهى من نوع المسمطات الرباعية ، وتقع فى ٢٨٨ بيتاً. وتقل الكلمات العربية فى قوافيها، إذ تبلغ إحدى وخمسين كلمة ، أما الكلمات الهوساوية فتبلغ ٢٣٧ كلمة، جاءت ١١٥ كلمة كل منها مرة واحدة، ٤٣ كلمة تكررت فى ١٢٢ موقعاً وقد تكررت ce بمعنى تكون ١٢ مرة، وكلمتا daki بمعنى حجرة و kai بمعنى الوصول كل منها ٩ مرات ، وكلمة ba وهى أداة نفي، ثمان مرات، وكلمة taki وهى ضمير للأضافة فى حالة المخاطبة ٧ مرات. وأكثر باقى الكلمات مرتين أو ثلاث

ولم يلجأ الشاعر فى هذه القصيدة إلى الضمائر الشخصية وللواصق الصرفية والتكرار الكثير، ويرجع ذلك إلى كون القصيدة من نوع المسمطات.

أما القصيدة الخامسة فهى بعنوان Mutum cikin Bincikin aiki هى من نوع المسمطات الرباعي، وتقع فى ٤٥٦ بيتاً، تحتوى قوافيها على ٦١ كلمة عربية و ٣٩٥ كلمة هوساوية، ١٢٥ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة، ٤٧ كلمة شغلت ٢٧٠ موقعاً، وقد تكررت كلمة aiki بمعنى عمل ٥١ مرة، وكلمة ba وهى أداة نفى ١٤ مرة، و كلمة jiya بمعنى السماع ١٢ مرة، وكلمة ganiالرؤية، maganaالكلام، ألا العمل كل منها ١٠ مرات وكلمة tsaya بمعنى الرؤية، الوقوف ٦ مرات وكلمة daki بمعنى حجرة gamewa بمعنى

الروية، ne بمعنى يكون كل منها خمس مرات، وما عدا ذلك مرتين أو ثلاث.

مما سبق نلاحظ أن الشاعر وإن لجأ إلى تكرار بعض الكلمات، فإن عدد مرات تكرار الكلمات قليل، وأنه لم يعمد إلى الضمائر الشخصية واللواصق الصرفية كثيراً، وإن ثروته فى المفردات المعجمية وفيرة مما ساعده على نظم القصائد الطوال.

أما ابراهيم ياور محمد فهو يمثل جيل الشبان الذين تلقوا تعليمهم فى نيجيريا الذين لم تمكنهم حواثه سنهم من الثراء اللغوى الذى لوحظ عند الشاعرين السابقين .

- الحاج على نمنج وصالح كونتاجوار - وله ديوان شعر بعنوان Wakokin Hikimomin Hausa طبعه فى ١٩٧٤ ويحتوى هذا الديوان على إحدى وعشرين قصيدة، القصار منها من نوع الشعر التقليدي، والطوال من نوع المسمطات الخماسية، ويبلغ عد أبيات الديوان ١٨٦٠ بيتاً، وأكثرها من الشعر التعليم، سواء كان لتعليم أركان الدين الإسلامي. كالتوحيد والصلاة والصيام والزكاة والحج، أو لتعليم مفردت لغة الهوسا، وهو نمط فريد من الشعر التعليمى حيث يختار الشاعر حرفا من أحرف الهجاء ويذكر كل الكلمات التى تبدأ به ينظمها فى قصيدة واحدة . فقصيدة Yar Bahaushiya تجمع أكثر المفردات التى تبدأ بحرف الباء فيقول فى مطلعها

Batum' yar bahaushiya tana binciken kasa

مشكلة الفتاة الهوساوية التى تنبش الأرض

Tana binciken harshe da waka a bar biya

حيث يذكر فى كل شطر ثلاث كلمات تبدأ بحرف الباء

وهكذا فى قصيدتى Mai Garkuwa, yar zabuwa وهذه القصائد

الثلاث السابقة لاتحتوى على أية كلمة عربية فى قوافيها ، بينما نجد قصيدة Amsar Abashiya تحتوى قوافيها على كلمتين وقصيدة Mai Tsa-miya على كلمة واحدة

وباستثناء هذه القصائد الخمس نجد القصائد الأخرى وعدد ابياتها ١٦٨٠ بيتاً، يبلغ عدد الكلمات العربية بها ٥٦٤ كلمة أى بنسبة ٥٧ ، ٣٣٪ من مجموع أبيات القصائد الست عشرة الباقية.

وبدراسة هذه القصائد لوحظ أن قصيدته عن التوحيد Tauhidi وعدد أبياتها ٨٥ بيتاً تحتوى على ستين كملة عربية، وخمس وعشرين كلمة هوساوية، أى أن الكلمات العربية أكثر من الهوساوية، ونجد ثمان كلمات هوساوية جاءت كل منها مرة واحدة وثلاث كلمات تكررت فى ١٧ موقعاً، حيث تكررت كلمة gare بمعنى عند ١١ مرة.

أما قصيدته عن الصلاة sallah وعدد أبياتها مائة بيت، وتحتوى على خمس وأربعين كلمة عربية، وخمس وخمسين كلمة هوساوية ، ١٧ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة، وعشر كلمات تكررت فى ٣٨ موقعاً، حيث تكررت كلمة ciki بمعنى فى أحدى عشرة مرة، وكلمة domin بمعنى من أجل ٦ مرات، وكلمة aiki بمعنى عمل خمس مرات. وتنتهى قافيتها بالتاء المفتوحة /ta/ وهى تمثل ضمير الغائبة فى حالة الأضافة ولاصقة صرفية للمصدر

أما قصيدتة عن الصيام Azumi فعدد أبياتها ٨١ بيتاً ، وتحتوى قوافيها على واحد وعشرين كلمة عربية وستين كلمة هوساوية، ١٢ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة، ١٢ كلمة تكررت فى ٤٨ موقعاً، حيث تكررت كلمة aiki بمعنى الأرسال ١٣ مرة، و كلمة fara بمعنى البدء سبع مرات، وتنتهى القافية بضمير الغائب فى حالة الأضافة /shi/.

وقصيدته عن الزكاة zakka وتقع فى ٨٨ بيتاً وتحتوى قوافيها على ٣٦ كلمة عربية، ٥٢ كلمة هوساوية، ١٢ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة، ٦ كلمات تكررت فى ٤٠ موقعاً حيث تكررت bada بمعنى العطاء ١٦ مرة، و كلمة gane ٧ مرات، وتنتهى القافية بالتاء المفتوحة /ta/. وهى ضمير الغائبة فى حالة الأضافة ولاصقة المصدرية

وقصيدته عن الحج Haji وعدد أبياتها ١١٠ بيتاً، وتحتوى قوافيها على ٤٥ كلمة عربية، و ٦٥ كلمة هوساوية، ١٧ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة وثمان كلمات تكررت فى ٤٨ موقعاً حيث تكررت كلمة aiki بمعنى الأرسال ١٤ مرة .gane بعنى الرؤية ١٣ مرة، وتنتهى قافيتها بالتاء /ta/ المفتوحة

وله قصيدة فى مدح رسول الله Yabon Manzon Allah. وعدد أبياتها ٥٢ بيتاً وتحتوى قوافيها على ١٨ كلمة عربية، و ٢٤ كلمة هوساوية .١٤ كلمة جاءت كل منها مرة واحدة، ٦ كلمات تكررت فى عشرين موقعاً، حيث تكررت كلمة musawa بمعنى جدال ٦ مرات aikawa بعنى الأرسال ٤ مرات وتنتهى القافية بحرف الواو المفتوحة /wa/ وهى لاصقة المصدرية

وقصيدة تحصى شعراء الهوسا بعنوان wakar Mawakan Hausa Nijeriya وعدد أبياتها ٧٧ بيتاً تحتوى قوافيها على ثلاث كلمات عربية، ٧٤ كلمة هوساوية، ثلاث كلمات جاء كل منها مرة واحدة، ٩ كلمات تكررت فى ٧١ موقعاً، حيث جاءت كلمة daya ٢٧ مرة، Gaskiya ٢٥ مرة وتنتهى قافيتها بالياء المفتوحة /ya/

قصيدة Wakar Hallyen Mata Maza da karuwai ٨٢ بيتاً وعدد أبياتها تحتوى على ١٧ كلمة عربية و ٦٥ كلمة هوساوية، جاءت ١٤ كلمة كل منها مرة واحدة، ٧ كلمات تكررت فى ٥١ موقعاً. حيث وردت كلمة daya

١٦ مرة، gaskiya، ١٤ مرة، و kauciya ٨ مرات، وتنتهى قافيتها بالياء المفتوحة /ya/.

قصيدة yabon gwani عدد أبياتها ٧٥ بيتاً تحتوى على ٢٤ قافية عربية، و ٥١ قافية هوساوية، حيث جاءت ١٧ كلمة كل منها مرة واحدة، و ٣٤ كلمة تكررت فى ١٢ موقعاً، وتكررت كلمة iko بمعنى القدرة ٩ مرات. وتنتهى قافيتها بضمير الغائب فى حالة الأضافة /shi/

قصيدة Mutumcin Mutumtaka وعدد أبياتها ٤٥ بيتاً، وتحتوى قوافيها على ٩ كلمات عربية، و ٣٦ كلمة هوساوية، جاءت ٢٢ كلمة كل منها مرة واحدة و ٤ كلمات تكررت فى ١٤ موقعاً، وتنتهى قوافيها بضمير المخاطب / ka. قصيد Wakaryan kungiyar Rasha، وعدد أبياتها ٥٣ بيتاً وتحتوى قوافيها على كلمتين عربيتين، و ٥١ كلمة هوساوية، جاءت ٤ كلمات كل منها مرة واحدة، و ٧ كلمات تكررت فى ٤٧ موقعاً، حيث تكررت كلمة daya عشرين مرة، gaskiya ١٢ مرة، وتنتهى قافيتها بالياء المفتوحة /ya/.

قصيدة wakar jihar kano أى شعر أقليم كنو، وعدد أبياتها ٦٥ بيتاً وكل قوافيها تنتهى بكلمة عربية واحدة وهى jiha واحة عدا ثلاثة وينتهى الأول بكلمة raha أى راحه والأخران بكلمة واحه. وتنتهى قافيتها بالهاء المفتوحة

وكل هذه القصائد التى أشرنا إليها من النوع التقليدى للقصيدة العربية، التى يلتزم فيها الشاعر بقافية واحدة، وحرف روى واحد، وهى تحتاج ثروة غزيرة من المفردات. لتساعد الشاعر على الإطالة فى القصيدة، وهو الأمر الذى لم يتيسر للشاعر، لذلك نجد عدد أبياتها يتراوح من ٤٥ إلى ١١٠ بيتاً وهو يلجأ فيها إلى تكرار الكلمات، و الضمائر، والضمائر الشخصية واللواصق الصرفية

وهو يعوض هذا فى القصائد الأخرى من نوع المسمطات حيث يساعد تغير

القافية وحرف الروى على الإطالة إلى حدما، لذلك نجد قصائد من هذا النوع يتراوح عد أبياتها من ٢٠٠ إلى ٢٢٠ بيتاً باعتبار أن الشطر يمثل بيتاً.

ومن أنواع المسماط الخماسية قصيدة بعنوان Waazin zaman Duniya وعدد أبياتها ٢٠٠ بيتاً، وتحتوى قوافيها على ٤٢ كلمة عربية و ١٥٧ كلمة هوساوية، جاءت ٣٠ كلمة منها مرة واحدة، و ٣٠ كلمة تكررت فى ١٢٧ موقعاً، حيث تكررت كلمة gaskiya ٢٩ مرة، و كلمة gare ١٧ مرة، و كلمة mutane بمعنى الناس ١٠ مرات gane ٨ مرت ، و yi ٧ مرات.

والقصيدة الثانية من هذا النوع بعنوان Rokon Ubangiji بمعنى رجاء الله، وعدد أبياتها ٢٠٠ بيتاً، وتحتوى قوافيها على ١٠٠ كلمة عربية ومثلها كلمة هوساوية، جاءت ٣٣ كلمة كل منها مرة واحدة، ١٣ كلمة تكررت فى ٦٧ موقعاً

والقصيدة الثالثة بعنوان Wakar Hankali أى شعر التعقل وعدد أبياتها ٢٠٠ بيتاً وتحتوى قوافيها على ٤٨ كلمة عربية، ١٥٢ كلمة هوساوية، حيث جاءت ٣٩ كلمة كل منها مرة واحدة و ٢١ كلمة تكررت فى ١١٣ موقعاً، جاءت كلمة daya ٢٦ مرة، gare ١٤ مرة، و gane ١٠ مرات ، و yi ٧ مرات kan بعنى الرأس gaskiya كل منهما ٦ مرات.

والقصيدة الرابعة بعنوان Wakar Harshen Hausa أى شعر لغة الهوسا، وعدد أبيتها ٢٢٠ بيتاً، وتحتوى قوافيها على ٣٠ كلمة عربية، و ١٩٠ كلمة هوساوية، جاءت ١١١ كلمة كل منها مرة واحدة، وعشر كلمات تكررت فى ٧٩ موقعاً

وعلى مستوى الديوان كله نلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى الضمائر الشخصية، مثل /ta/ وهى ضمير الغائبة و shi وهى ضمير الغائب، و mu وهى ضمير

المتكلمين ka وهى ضمير المخاطب فى حالة الأضافة، و /wa/ وهى لاصقة صرفية لتكوين المصدر.

كما يلجأ إلى تكرار الكلمات كثيرا فى القصيدة، وعلى مستوى الديوان كرر كلمة daya ١١٤ مرة، كلمة gaskiya ٩٦ مرة gare ٥٢ مرة gane ٣٨ مرة، وإذا كان قد استطاع أن يتحاشى الكلمات العربية فى قافية القصائد التعليمية التى تحصى المفردات الهوساوية إلا أنه لم يستطع الاستغناء عنها فى غيرها من القصائد وأن كان حداثة سنه عند تأليف هذا الديوان وثروته اللغوية المحدودة جعلت نسبة هذه الكلمات تصل إلى ٥٧ ، ٣٣٪ وهى نسبة تزيد عما هى عليه فى شعر الحاج على نمنج ٨ ، ٢٧٪، صالح كونتاجوار ٣٦، ٢٤٪

أما يوسف بوتشى فقد كتب قصيدة عن الحرب الأهلية التى وقعت فى نيجيريا فى ١٩٦٧ بعنوان Wakar Tarihin Rikicin Najeriya وهى تقع فى ألف بيت الفها فى سنه ١٩٧٠ وهو طالب فى قسم التاريخ بجامعة أحمدو بلو، والطالب عادة محدود الثروة اللغوية، إذا قيس بغيره من كبار الشعراء مثل على نمنج (١٨٩٥) وصالح كونتاحورا (١٩٢٩)، إلى جانب أن ثقافته لم تكن عربية كغيره ممن تلقى تعليمه فى جامعة الأزهر ودرس علوم اللغة العربية والدين الإسلامي، لذلك لم ترد الكلمات العربية فى قصيدته إلا بنسبة ٨، ٩٪.

كما نجد أن الكلمات العربية الواردة فى قصيدته محدودة ومكررة ، فكلمة duniya بمعنى العالم تتكرر ٤٩ مرة، وكلمة lafiya بمعنى السلام ترد ١٦ مرة، و كلمة nahiya بعنى ناحية أو أقليم تتكرر ١٢ مرة، و ٩ كلمات اخرى تشغل ٢١ موقعاً، وذلك من مجموع الكلمات العربية التى بلغ عددها فى القصيدة ٩٨ كلمة.

أما الكلمات الهوساوية التى استعملها فى قافية قصيدته وعددها ٩٠٢ كلمة

نجد ٤ كلمات منها تتكرر ٤٨٨ مرة، حيث تكررت كلمة daya ١٨٩ مرة، ونيجيريا ١٤١ مرة، و gaskiya ٨٠ مرة، و jiya ٧٨ مرة، بينما تكررت ٤ كلمات اخرى ٨٦ مرة، أما الكلمات التى لم تتكرر فى القصيدة فهى ٢٨ كلمة فقط. وهو مثال واضح لمن يلجأ إلى تكرار الكلمات الهوساوية لقلة الحصيلة اللغوية من الكلمات العربية والهوساوية.

الكلمة العربية داخل البيت

ونلاحظ أن عدد الكلمات العربية داخل البيت فى شعر الهوسا التعليمى يختلف باختلاف الموضوع الذى تدور حوله القصيدة، ففى كتاب «أشعار للأطفال Wakoki Don yara» الذى ألفه محمد بلاربى عمر، يتناول فيه أنواع الأطعمة و المأكولات الشائعة فى بلاد الهوسا، فى قصيدة بعنوان Hau-sawa Abincin فى ٢١ بيتاً، لانجد فيها من الكلمات العربية سوى كلمتين وهما البصل albasa، وطماطم tumaturi، بخلاف كلمتى الله ربى Allahu Rabbana الذى يختم بهما القصيدة

وفى نفس الكتاب نجد قصيدة بعنوان Itatuwa da am Faninsu شويشرهرسع الأشجار وفوائدها، وتقع فى ٤٠ بيتاً، ويذكر فيها أسماء الأشجار الشائعة فى بلاد الهوسا، ولانجد من بين أسماء هذه الأشجار إسماً واحداً عربياً. وإن وردت كلمة sahara بعنى الصحراء duniya بعنى العالم. وفى الابيات الأربعة الأخيرة من القصيدة يدعو الشاعر الله ويتوسل برسوله ـ كعادة الشعراء ـ مستعملاً بعض الكلمات العربية.

وفى قصيدة له بعنوان sunayen Dabbobi أسماء الحيونات. يتناول أسماء الحيونات المعروفة فى بيئة الهوسا فى خمس وثلاثين بيتاً لايرد فيها من الكلمات العربية سوى كلمة dabbobi جمع كلمة dabba وهى كلمة دابة العربية، تستعمل بمعنى حيوان، وبعض الكلمات العربية القليلة مثل كلمة jawabi بعنى

كلام Umurnin jalla أى أمر الله ، Sutura سترة بعنى ثيات amana، أمانة، hakki بمعنى حق وكلها كلمات لا علاقة لها بأسماء الحيوانات وفى الأبيات الثلاثة الأخيرة يختم القصيدة بالخاتمة الدينية المعتادة.

وفى قصيدة أخرى بعنوان Kwari Da Tsumtaye أى الحشرات والطيور يذكر أسماء الحشرات والطيور المعروفة فى بيئة الهوسا، فى اثنين وعشرين بيتاً ولم نجد فيها اسماً واحداً من الأسماء العربية سوى الكلمات ashirin عشرين jimlata جملة kammala كمل hakki حق، rahim رحيم jalla جل ، وكلها كلمات لا علاقة لها بموضوع القصيدة، وتعتبر محدودة بالنسبة للمفردت اللغوية الواردة فى القصيدة

وعندما يتعرض نفس الشاعر لموضوع عام مثل Ciakken Mutum أى الأنسان الكامل، نجد أنه لايكاد يخلو بيت من كلمة أو كلمتين من الكلمات العربية. فعدد أبيات القصيدة ٢٥بيتاً، يرد فيها ثلاث وأربعون كلمة عربية

وفى نفس الأمر فى قصيدة له بعنوان Batum Gaskiya أى قضية الحقيقة نجد القصيدة تقع فى ٣٦ بيتاً وتحتوى على ٤٨ كلمة عربية

وكما تقل الكلمات العربية فى القصائد التعليمية التى تتناول أسماء الحشرات و الطيور و الحيوانات والأشجار و الأطعمة التى تشيع فى بيئة الهوسا، نجدها تكاد تنعدم فى القصائد التى تعلم الطلاب مفردات لغة الهوسا، ففى قصيدة للحاج إبراهيم يارو محمد بعنوان -Wakar yar Bahau shiya أى شعر الأبنة الهوسساوية لتى تبدأ بحرف الباء B بينما لايرد فيها إلا خمس كلمات عربية، وهى Idan إذا kullum كل يوم بمعنى دائماً -Busha ra بشارة Basira بصيرة Kalma كلمة، بينما نجد متوسط الكلمات الهوساوية التى تبدأ بحرف الباء ست أو ثمان كلمات فى البيت الواحد

ونفس الأمر فى قصيدة بعنون Wakar yar zabuwa أى شعر الدجاجة الصغيرة، وتبدأ مفردتها بحرف الزاي، نجد عدد أبياتها ٢٠ بيتاً ولا نجد فيها سوى ست كلمات عربية بينما نجد قصيدة Wakar Mai Tsa-miya أى شعر صاحب شجرة التمر هندي، تقع فى ٢٧ بيتاً ولانجد فيها سوى كلمة واحدة فى قافية القصيدة. بينما متوسط الكلمات التى ترد وتبدأ الحرف المعنى وهو Ts, G يتراوح بين سبع وثمان كلمات فى البيت الواحد

وإذا كانت الكلمات العربية تكاد تنعدم فى هذا اللون من القصائد التعليمية - فيما عدا ما يرد فى الخاتمة الدينية - فإننا نجد الحال غير ذلك فى القصائد التى تتناول موضوع العبادات، كالتوحيد والحج والصلاة والصيام والزكاة، حيث نجد الكلمات والمصطلحات العربية كثيرة، حتى أنه لايكاد يخلو بيت واحد من أربع أو خمس كلمات عربية، ويبدو هذا واضحاً فيما كتبه إبراهيم يارو محمد، ففى قصيدة له بعنوان الحج، وتقع فى مائة و عشرة أبيات نجد ٣١٤ كلمة عربية ، وفى قصيدة عن الزكاة، وتقع فى ٨٨ بيتاً، نجد ٢٠٢ كلمة عربية، وفى قصيدة عن التوحيد تقع فى ٨٥ بيتاً نجد ٣٠٥ كلمة عربية، وفى قصيدة عن الصيام تقع فى ٨١ بيتاً، نجد ١٤٩ كلمة، وفى قصيدة عن الصلاة تقع فى مائة بيت نجد ٣٤٧ كلمة عربية .

تكثر الكلمات العربية عادة فى الأفتتاحيات الدينية فى مطلع القصيدة، سواء كانت هذه القصائد فى العبادت أو فى غيرها من الموضوعات، ففى مطلع قصيدة بعنوان التوحيد Tauhidi، لابراهيم يارو محمد يقول (١)

Zan fara baitoci da sunan Rabbana

سأبدأ الأبيات باسم ربي

Bismillahi sarki alkarimu rahimu

بسم الله الملك الكريم الرحيم

Allah ka ba ni hikima. ka ban kuma tuntuni

اللهم هبني الحكمة، وهبني التذكر

Albarkacin Sunanka rabbu karimu

ببركة أسمك رب كريم.

Ni nai nugin waka akan tauhidi ne

أني قصدت نظم الشعر في التوحيد

Allah ka ban hikima in wake fahimu

اللهم هبني الحكمة لأنظم شعراً مفهوماً

Don Annabinka Muhammadun wal aihi

من أجل نبيك محمد وآله.

Da sahabidi ya jalla rabbu hakimu

وصحبه يا ـ الله ـ جل رب رحيم

ويقول نفس الشاعر في مطلع قصيدته عن الحج :[٢]

Na dauri niyyar yin kasida kan hajjin

عقدت النية لنظم قصيدة عن حج.

Dakin Ta' ala Rabbu mai rahamata

البيت، تعالى ذو الرحمة

Ya rabbi salli ala Nabiyu Muhammadu

يارب صلى على النبي محمد.

Wa alihi da sahabi don Albaita

وآله والصحب لأجل البيت.

وكما تكثر الكلمات العربية فى مطلع القصيدة تكثر فى نهايتها، نلاحظ ذلك فى قصيدة لابراهيم يارو محمد عن الصلاة، يقول [٣]

Ya rabbi salli ala nabiyyuka Musdafa

يارب صلى على نبيك مصطفي

Wa alihi wa sahabi don sallata

وآله والصحب من أجل الصلاة .

ويقول سعد زنجر فى مطلع قصيدة له بعنوان Wakar Maraba da– soja شعر الترحيب بالجنود.(٤)

- Rabbi domin Mursalina

رب لأجل المرسلين.

- Anbiya da mukarrabina

أنبياء ومقربين.

- Don waliyyai salihina

لأجل الأولياء الصالحين

- Awwalina da lahirina

أولين واخرين

- Ba mu 'yanci babu kuntataw

هبنا حرية غير منقوصة.

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان Ilmin zamani العلم الحديث.[٥]

Ka sani duk abin da mutumyayi.

أعلم أن كل ما يفعل الانسان

In hairi, hairi zai gani

إن خيراً ، خيراً سيري

Kansa zai hau babu cuwam wani

سيقع عليه ولا شأن لأحد

In ko sharri, sharri zai gani

إن كذلك شراً، وشراً سيري

فمن يعمل مثقال ذرة

rati can lzazul kun sani

هناك فى سورة الزلزلة تعرفون

Allah shine masanin abin

الله هو العالم بما.

Da yake Fili da na badini

يكون ظاهراً وباطناً.

Kullu shai in la yahafa alai

كل شئ لا يخفى عليه

hi, Alimun ko da kankani

عالم بكل صغيرة.

وفى قصـيدة أخرى بعنوان برالوالدين Birrul Walidaini يقول معاذ هطجيا:[٦]

Arziki ba shi baka'u

ليس للرزق بقاء

Sai da kauna da rija'u

إلا بالحب والرجاء

Don mu rayu su' ada'u

لنحيا سعداء

Najidul haira jaza'u

نجد الخير جزاء

Na ga birrul walidaini

نرع بر الوالدين

Wazkurulla kasria

واذكروا الله كثيراً.

Mai irada duk da kudura

صاحب الإدارة كلها والقدرة.

Babu wayo da basira

لا ذكاء ولابصيرة

Babu karfi da dabara

لا قوة ولا حيلة

Sai da ikon Rahmani

إلا بقدرة الرحمن

Rabbana ya rahimu

ربى يارحيم

Wabi tsarkin Kur' ani

وبطهارة القرآن

Don Wali shehu Tijjani

لأجل الولى الشيخ التيجاني

Nayi roko don ka ba ni

أسألك لتهبنى

So da yardar walidaini

حب ورضى الوالدين

إذا أردنا تتبع الكلمات العربية المقترضة فى شعر الهوسا وبيان مدى انتشارها على مستوى البيت والقصيدة لطال بنا الحديث، ولكن نكتفى بهذا القدر اليسير لنعرف موقع الكملة العربية فى التراكيب.

موقع الكلمة فى التراكيب

يختلف موقع الكلمة العربية فى شعر الهوسا، فقد ترد الكلمة مفردة، وقد ترد فى عدة أنماط من التراكيب التى ترتبط أجزاؤها بعضها ببعض ارتباطا وثيقاً، فلا يستغنى جزء عن الجزء الآخر، كالمضاف والمضاف اليه، و العطف والمعطوف عليه، وحرف الجر والمجرور، والمصدر وللاصقة الدالة على الشخص والزمن، وقد مر بنا كثير من الأمثلة التى تقع فيها الكلمة مفردة ولا ترتبط بما قبلها أو بعدها.

تركيب الإضافة.

يقع الاسم فى لغة الهوسا فى موقعى المضاف والمضاف اليه، ويرتبط المضاف بالمضاف اليه بأداة ربط متصلة وهى /n/ فى حالة كون المضاف مذكراً و /r/ فى حالة كونه مؤنثاً ويكون الأسم مؤنثاً إذا انتهى بحركة الفتحة / a/ باستثناء عدد محدود من الأسماء

وفى نفس الموقعين تقع الكلمة العربية المقترضة فى شعر الهوسا فتأتى فى موقع المضاف مرتبطة بالمضاف اليه بأداة الربط /n/,/r/ حيث يكون المضاف اليه كلمة هوساوية. يقول سعد زنجر فى قصيدة له بعنوان «الشمال جمهورى أم ملكية Arewa Jumhuriya ko Mulukiya»(٧)

Ga sarauta ga ilmi ciki

ها السلطة وها العلم فيها.

Ga adala shari' ar gaskiya

العدالة شريعة الحق

فنجد كلمة shari'a وقعت فى موقع المضاف، وهى كلمة مؤنثة ، فارتبطت بالمضاف إليه بأداة الربط (r)

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان "Yabon Ubangiji" مدح الله (8)

Ni' imarsa ta gajiyar da duk mai lassafi

نعمته أعجزت كل عاد

Haka nan azabobinsa mai al' arshi

وهكذا عذابه ذر العرش

فجاءت كلمة ni'ma مضافة إلى ضمير الغائب /sa/ وأرتبطت به بأداة الربط /r/ وكذلك كلمة azabobi ـ وهى جمع كلمة azaba عذاب، جاءت مضافة إلى نفس الضمير، ولكنها ارتبطت به بأداة الربط /r/, لكونه الأسم مذكر./n/ يوكذلك تأتى الكلمة العربية فى موقع المضاف إليه مسبوقه بأداة الربط /N/,/r/ يقول سعر زنجرفى قصيدة له بعنوان «Bidia» (ش)

Subhana Rabbika Rabbil' izzati amma

سبحان ربك رب العزة عما

Yasifuna domin rashin ilmi go' yan bidi'a

يصفون لعدم العلم لدى أهل البدعة

فنجد كلمتى ilmi علم, bidi'a بدعة نعتاً فى موقع المضاف إليه وارتبطتا بالمضاف بأداة الربط /n/

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان Birrul walidaini(١٠)

Kau da aikin asharari

أبعد عن عمل الأشرار

Wanda ke son shi yi sharri

الذى يحب أن يفعل الشر

فجاءت كلمة asharari فى موقع المضاف اليه، وارتبطت بالمضاف وهو aiki عمل بأداة الربط /n/.

و إذا كانت الكلمة العربية فى الأمثلة السابقة وقعت فى موقع المضاف والكملة الهوساوية وقعت فى موقع المضاف اليه، والعكس فإن الكلمة العربية قد تقع فى موقعى المضاف والمضاف اليه فى تركيب واحد وترتبطان معاً باداة

الربط /r/ أو /n/، يقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان Ilmin zamani أى العلم الحديث(١١).

Jama' armu ku jawo hankalinku

ياأهلنا أشحنوا عقولكم

Ku lura da halin zamani

واهتموا بطبيعة العصر الحديث

فجاءت كلمة hali وهى عربية مقترضة بمعنى حال أو طبيعة فى موقع المضاف zamani، الزمان بمعنى العصر الحديث - فى موقع المضاف إلية، وأرتبطت الكلمتان العربيتان بأداة الربط /n/.

وفى موضع أخر فى القصيدة يقول(١٢)

Daukaka da mutunci duk suna

الرفعة و الإنسانية كلاهما يكونان

Gun sana' ar ilmin zamani

حيث صناعة العلم الحديث

فجاءت كلمة sana'a صناعة، وهى كلمة مؤنثة فى لغة لهوسا فى موقع المضاف، ilmi علم فى موقع المضافإليه، وارتبطت بأداة الربط (r)كما وقعت كلمة ilmi فى موقع المضاف ,zamani فى موقع المضاف إليه، وارتبطت الكلمتان بداة الربط /n/. zamani فى المضاف اليه وأ ررتبطت الكلمتان بأداة الربط /n/

ويقول سعد زنجر فى قصيدة له بعنوان البدعة bidi'a

Ka duba nassin risala Risala kirayaniyya

انظر نص الرسالة القيراوانية

Akan batun rantsuwa domin ka bar bidi' a

وفى مشكلة اليمين لتترك البدعة(١٣)

فجاءت كلمة nassi نص ، فى موقع المضاف Risala رسالة فى موقع المضاف اليه وبينهما أداة الربط /n/.

ويستعمل المتكلم الهوساوى أحياناً كلمة /ta/ لربط المضاف اليه بدلاً من /r/ فى حالة كون المضاف اسماً مؤنثاً، /na/ بدلاً من /n/ فى حالة كونه مذكراً سواء كان ذلك لربط كلمتين هوساويتين أو عربيتين مقترضتين . يقول معاذ هطيجا(١٤).

Ya ce shari' a ta Allah za' a yi

قال ستقام شريعة الله.

Kar ya ji an yi zalunci

كى لا يشعر أنه وقع ظلم

فاستعمل الشاعر /ta/ بدلاً من الرابطة /r/ فبدلاً من قوله Sha-ri'ar aikh ar Allah قال shari' a ta Allah

ويقول نفس الشاعر فى قصيدة له عن النميمة وللواط والشر.(١٥)

Ba zaka gan shi wurin lacca da mas mitin

ولا تراه فى مكان المحاضرات أو الخيالة

Sai bin gidaje yana fatawa ta addini

ولكن فى المنازل يفتى فى الدين

ويقول سعد زنجر فى قصيدة عن البدعة (١٦)

Ai babu lalle da Arabiyya wurin Allah

إن اللغة العربية ليست لازمة عند الله

Im babu ilmi na nahawu gare ka ko rafa'a

اذا انعدم علم النحو عندك

فاستعمال الشاعر رابطة الاضافة /na/ بدلاً من /n/ فبدلاً من أن يقول

ilmi na nahawu قال ilmin nahawu

ويقول فى موضع آخر من هذه القصيدة

Da malaman gaskiya fitilu na zamani

علماء الحقيقة مصابيح الزمان

Don haskakawar duhun fitinu na mai bidi'a

لاضاءة ظلام فتن صاحب البدعة

ويقول فى قصيدته (١٨) Arewa, jumhuriya ko mulukiya

Ilmi na sana'a mai yawa

علم الصناعة كثير

Da shirin addinin gaskiya

وهداية الدين الحق.

فاستعمل فى الشطر الأول رابطة الأضافة /na/ ilmi na sana'a وفى الشطر الثانى استعمل /n/ addinin gaskiya

وإذا كانت الرابطة ta أو na تربط كلمتين عربيتين فى سطر واحد فإنها

تربط كذلك كلمة عربية بأخرى هوساوية أو العكس.

يقول معاذ هطيجا في قصيدة له بعنون [١٩] "Birrul walidaini"

kyauta aiki na Farilla

أحسن أداء الفريضة

Bi iyayeka ka bi Allah

اتبع والديك، واتبع الله.

فربط كلمة aiki وهى كلمة هوساوية فى موقع المضاف بكلمة farilla فريضة وهى عربية بأداة الربط /na/.

ويقول سعد زنجر[٢٠]

Da tabi' na da tabi' ihim da ihsani

والتابعين وتابعيهم بإحسان

a kan tafarki na sunna wanda ba bidi'a

على طريق السنة التى ليست بدعة

فربطت كلمة na كلمة tafarki وهى هوساوية بكلمة sunna وهى عربية فى موقع المضاف اليه

كما تربط الرابطة العربية فى موقع المضاف بكلمة هوساوية فى موقع المضاف اليه يقول سعد زنجر فى قصيدته السابقه[٢١]

Yau ga shi sun saba juna mun zamo bambam

اليوم ها نحن خالفنا بعضنا وصرنا مختلفين

Bisa kan Hadisi na Manzo Annabin sa'a

على حديث الرسول نبى السعادة

فربط كلمة Hadisi وهى عربية فى موقع المضاف بكلمة Manzo وهى هوساوية فى موقع المضاف اليه بالرابطة /na/

الاستغناء عن الرابطة

وقد تقع الكملتان العربيتان فى موقع المضاف والمضاف اليه مع الاستغناء عن أداة الربط، ذلك عندما يقترض تركيبا ًمكوناً من المضاف والمضاف اليه

يقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان نحارب اجه[٢٢] "Mu yaki ja-hilc"

Yawan tankiya ga yan iska

المشاجرات الكثيرة من الفاسدين

Duk mai haddasa su jahilci

كل المتحدثين جهلاء

Hawannafsi' kin zumunta mun

لقد يتبع هوى النفس ويرفض الأخوة

San mai haddasa su jahilci

لقد عرفنا أن المتحدث من الجاهلين

فاستعمال الشاعر عبارة Hawannafsi وهى عبارة عربية مكونة من المضاف والمضاف اليه، دون استعمال أداة الربط الهوساوية.

يقول فى قصيدة بعنوان[٢٣] Gaskiya ba ta sake gashi الحقيقة لاتغير الشعر

Ka kiyaye hududullahi suna

احفظ حدود الله فهى

Nan, amru da nahayi suna kanka

أمر ونهى لديك

ويقول :(٢٤)

Kuma ka zama shaudanulinsi

وأنت صرت شيطان الإنس

Sai hirzi kai da masoyanka

يجب الحذر منك ومحبيك

فنجد الشاعر استعمل فى البيت الأول عبارة hududullahi والبيت الثانى عبارة shaudanulinsi وهما عبارتان عربيتان يتكونان من المضاف والمضاف اليه لم يستعمل الشاعر رابط للأضافة فيهما.

ويقول:

Ba zaka ce ya sauka yau a jiha kaza

لاتقل أنه نزل اليوم فى جهة كذا

Kuma gobe za shi sauka can al' arshi

وغداً سينزل هناك على العرش

فاستعمل الشاعر كلمة jiha kaza وهى عربية إلا أنه حذف التاء فى كلمة جهة، بناء على عادتهم فى حذف تاء التأنيث العربية من الكلمة المقترضة.

وهكذا نجد العبارات العربية التى تتكون من المضاف والمضاف اليه تستعمل

كثيرا فى شعر الهوسا دون رابطة مثل Birrul walidaini بر الوالدين، ورضاء الله Rila' ullahi، ورضاء الوالدين Rila' ilwalidaini

تركيب العطف

من أهم حروف العطف فى لغة الهوسا هو /da/ وهو يعطف الاسم على الاسم وكما يكون المعطوف والمعطوف عليه كلمتين هوساويتين يكون كذلك كلمتين عربيتين، ويمكن أن تقع الكلمة العربية المقترضة فى موقع المعطوف عليه حيث يكون المعطوف كلمة هوساوية

يقول الشاعر فى ديوان Gangar Wa'azu(٢٥)

Ba sukuni ga mai iyali

لا راحة لذى الأولاد

Da shi da mai son ikon dumiya

هو ومحب سلطة الدنيا.

Mabuga hisabi da masu faraili

والمنجمون وأصحب الفرائض

A tashi nema ai tafiyar wuni

لتطلبهم يلزم السفر طول النهار

فنلاحظ أنه فى البيت الأول عطف ضمير الغائب Shi وهو كلمة هوساوية على كلمة iyali بمعنى الأولاد وهى عربية، وفى البيت الثانى عطف كلمة masu أصحاب وهى هوساوية على كلمة hisabi وهى عربية مستعملاً حرف العطف da

وتقع الكملة العربية كذلك فى موقع المعطوف، يقول سعد زنجر فى قصيدته

الشمال جمهورية أم ملكية[٢٦]

Ya mallaki dukkan talikai

ياما لكا كل الخلائق

Na Kwari da tudu da samaniya.

فى الوادى والجبل والسماء

ويقول فى نفس القصيدة:

Shaihu laminu shi da Mujaddadi

الشيخ الأمين هو والمجدد.

Sun bar mana girman duniya

تركوا لنا عظمة الدنيا

ففى البيت الأول عطف كلمة Samaniya وهى عربية على كلمة Tudu وهى هوساوية، كذلك كلمة Mujaddadi وهى عربية على shi وهى كلمة هوساوية مستعملاً حرف العطف /da/ .

وقد يكون المعطوف عليه كلمتان عربيتان، يتوسطهما حرف العطف الهوساوي، يقول الشاعر فى قصيدة [٢٧] Gangar Wa'azu

Malamai hudu. malam ya ce mana

أربعة علماء، قال المعلم لنا

Su za su kare nai kukan wani

إنهم سينتهون ونبكى عليهم

Masu tauhidi da Mahaddata

أهل التوحيد والمحدثين

Samunsu zai yi wuya sai nadiran

وجودهم سيكون صعباً - ولا يوجدون إلا نادراً

ففي البيت الثاني جاء المعطوف Mahaddata والمعطوف عليه tauhidi وهما كلمتان عربيتان توسطهما حرف العطف da.

ويقول في موضع أخر من القصيد[٢٨]:

Faskami'u kun ji aya ta fadi

قالت الآية فاستمعوا

Wansutu da kawaita wuri uku

وأنصتوا واهدأوا في ثلاثة أماكن

Cikin masallaci da jana' izai

في المسجد والجنائز

wurin karatu ba a zantuka

ومكان قراءة - القرآن - لايتحدث

ففي البيت الثاني عطف على jana' izai جنائز على masallaci المصلي، وهما كلمتان عربيتان توسطهما حرف العطف /da/.

وقد جمع معاذ هطبجا الحالات الثلاث السابقة في موضع واحد في قصيدته yabon Ubangiji شكرا لله حيث يقول[٢٩]:

Wuta da aljanna da cuta da lafiya

النار والجنة والمرض والعافية

Ko ka gaya mini wanda ya yi su ban da shi?

هل تقول لى من خلقهم إلا هو؟

Fakrun da rizkun duk tafarkin; alla ne

الفقر والرزق كلاهما عن طرق الله جلا (جلاله)

Mutuwa da rayawa ina wani ban da shi

الموت والحياة يكونان لكل واحد إلا هو

Haulun da kuwa duk garai suke tattara

الحول والقوة كلاهما لديه تجمعا

Subhanhu Mammanu babu awashi

سبحانه المنان لا مثيل له

Sarki da ba wani wanda zai masa kashi

الملك الذى لايشاركه احد.

ففى البيت الأول استعمل الشاعر aljanna وهى كلمة عربية معطوفة على كلمة wuta النار وهى هوساوية، ونفس الكلمة العربية استعملها معطوفاً عليه بالنسبة لكلمة cuta وبينها حرف العطف /da/.

وفى البيت الثانى استعمل rizkun رزق معطوفة علي كلمة Fakrun، وكذلك فى البيت الثالث استعم لكلمة Kuwa قوة معطوفة على كلمة Hau-lun جول وهما كلمتان عربيتان بينهما فرض العطف/da/.

وقد يقترض الشاعر عبارة العطف العربية كاملة اى تتركب من العطف

والمعطوف عليه وحرف العطف العربي، فيقول سعد زنجر في قصيدة له (٣٠) يرحب بالجنود العائدين من الحرب العالمية

Marhaban ahlan wa sahlan

مرحباً أهلاً وسهلاً

Kai maraba da soja malam

رحب بالجنوب يا سيدي

فاقترض الشاعر العبارة العربية «أهلا وسهلاً» كاملة بما فيها حرف العطف

ويقول في قصيدته عن البدعة.(٣١)

Duba ga nassi ka zama koyi da manzanni

انظر إلى النص لتتعلم من الرسل

A kan jidali da al'adu na yan bidi'a

في معارضة عادات أهل البدعة .

Fa'in taulau , idan Suka soma baudewa

فإن تولوا، أي إذا بدأوا الإعراض

Suka juya baya ga ma' anar kamilar da'a

وأعطوا ظهورهم لشرح كاملة الطاعة أي النبي

Su je da niyyarsu mu dai hasbuna- lahu

فليذهبوا بنيتهم ونحن حسبنا الله

Wa ni' ima, mai tanyo dukan jama'a

ونعم المعين لكل الناس

Ni' imol wakilu mu dogara gunsa ba tsoro

نعم الوكيل ، نعتمد عليه بلا خوف

Ni' iman Nasiru bisa kan taimmakon jama'a

نعم النصير على مساعدة الناس

فنجد الشاعر فى البيت الثانى يستعمل حرف العطف الفاء فى قوله «فإن تولوا» وفى البيت الثالث يستعمل حرف العطف ـ الواو ـ فى قوله «حسبنا الله ونعم».

وهكذا نجد الكلمة العربية تقع فى عبارة العطف فى موقع المعطوف و المعطوف عليه و أحياناً أداة العطف

تركيب الجار والمجرور

وتقع الكلمة العربية فى شعر الهوسا فى موقع الجار والمجرور، حيث يكون حرف الجر هوساويا والمجرور كلمة عربية ، يقول سعد زنجر فى قصيدته عن البدعة(٣٢).

Farko su kan ce karambaninka zai ja ka

فى البداية يقولون عادة ـ تطفلك سيجرك

Zuwa ga halakarka don ka zargi yan bidi'a

إلى هلاكك للومك أبناء البدعة

ويقول فى قصيدته الشمال جمهورية أم ملكية.(٣٣)

Addu' armu ga Allah Rahimi

دعاؤنا لله الرحيم

Ya kiyaye arewa gaba daya

ليحفظ الشمال جميعاً

ففى البيت الأول جاءت كلمة halakarka هلاكك وفى البيت الثانى لفظ الجلالة فى موقع المجرور مسبوقاً بحرف الجر /ga/ بمعنى إلي

ويقول سعد زنجر فى مطلع قصيدته عن البدعة

ka daura niyya akan waka kana addu'a

اعتقد النية على قول الشعر ثم الدعاء

A'uzu billahi daga shaidani akan bidi'a

أعوذ بالله من الشيطان على البدعة

ويقول فى موضع أخر من القصيدة (٣٦)

Manzo ya ce latazalu tutar akwai jama'a

قال الرسول لا تزالون ما دام فيكم جماعة

Da zata daga akan sunna da kin didi' a

تصر على التمسك بالسنة وكراهية البدعة

ففى البيت الأول جاءت كلمة bidi'a وفى البيت الثانى كلمة sunna فى المجرور مسبوقتين بحرف الجر akan بمعنى على: كما جاءت كلمة shaida-ni فى البيت الأول مسبوقة بحرف الجر daga بمعنى من.

وأحيانا يستعمل الشاعر حرف الجر العربى إذا كان الاقتراض وقع على عبارة عربية تتكون من الجار والمجرور، يقول سعد زنجر فى قصيدة البدعة.(٣٥)

Kuma dai ala kulli halin na ji Fatawarka

على كل حال سمعت فتواك

Bisa tsarkarka ga niyya kan gudun bidi'a

لخلوص نيتك على التخلص من البدع

ففى الشطر الأول استعمل الشاعر عبارة «على كل حال» وهى عبارة عربية مكونة من حرف الجر على والمجرور «كل».(٣٦)

ويقـول فى مـوضـع آخـر من نفس القـصـيـدة(٧) ko ko yana dariya zance na wargi ne

أو أنه إذا ضحك فإن كلامه مزاح

Do kuma ya gunce ta Billahil. lazi da ba'a

واستعمل كلمة بالله الذى على سبيل المزاح

فاستعمل الشاعر عبارة «بالله الذي» وهى عبارة عربية تتكون من حرف القسم مسبوقاً بلفظ الجلالة

ويقول معاذ هطيجا فى نهاية قصيدة له بعنوان(٣٧) Totocin Shaihu Da waninsu

Tammat bi hamdillahi summa bi fathillahi

تمت بحمد الله ثم بفتح الله

Summa bi aunillahi laisa ka milslihi

ثم بعون الله ليس كمثلة

ونلاحظ أن الشاعر نسج هذا البيت كل بكلمات عربية بعد أن أبدل الأصوات التى يصعب عليه نطقها بأصوات أخري، فاستعمل الهاء بدلاً من الحاء والهمزة

بدلاً من العين، والسين بدلاً من الفاء كما استعمل حرفى الباء والكاف قبل المجرور

المصدر

يتكون الفعل فى لغة الهوسا من المصدر مسبوقاً بالسابقة الدالة على الشخص و الزمن فكلمة ci تعنى الأكل su السابقة الدالة على الغائبين ka الدالة على الزمن الماضى وبذلك يتكون الفعل suka ci معناه أكلوا، وكذلك za تدل على المستقبل ta تدل على الغائبة فتكون zata ci بمعنى ستأكل وهكذا باقى الأزمنة و الضمائر.

يقول سعد زنجر.(٣٨)

Ya mallaki dukkan talikai

ياملك كل الخلائق

Na kwari da tudu da samaniya

فى الوادى والجبل والسماء

فاستعمل الشاعر الفعل ya mallaki ملك وهو مكون من اللاصقة ya الدالة على الفعل الماضى المسند إلى الغائب, والمصدر mallaki وهو مقترض من الفعل الماضى ملك.

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان (٣٩) Birrul Walidaini

Tun kana can cikin uwarka

منذ كنت فى بطن أمك

Suka himmantu taltalinka

ويهمون بالاستعداد

Dabu ma wanda ke ganinka

فاستعمل الشاعر كلمة himmantu وهى مقترضة من كلمة همه العربية مسبوقة باللاصقة Suka الدالة على الماضى المسند إلى الغائبين.

ويقول سعد زنجر فى قصيدته مرحباً بالجنود العائدين من الحرب العالمية[٤٠]:

Kai , muna fahari da murna

عجباً، نفخر ونسر

Yan Nijeriya sun yi suna

أبناء نيجيريا اشتهروا

فاستعمل الشاعر المصدر Fahari الفخر مسبوقاً باللاصقة muna الدالة على الفعل المضارع المسند إلى المتكلمين

وهكذا تستعمل الكلمة العربية كمصدر يسبق لواصق الماضى والمضارع والمستقبل

وكما يستعمل المصدر فى حالة بناء الفعل للمعلوم، يستعمل كذلك فى حالة بنائه للمجهول باستعمال لاصقة المبنى للمجهول ana قبل المصدر، يقول معاذ هطيجا فى قصيدته عن النميمة واللواط والشر[٤١].

Hira su an haramta kar arabu da su

السمر معهم حرم حتى لايقلدوا

Don jahili sai su rinjaye shi da hiyanatu

لأن الجاهل يقلدونه فى الخيانة

فاستعمل الشاعر كلمة haramta وهى مقترضة من الفعل «حرم» فى موقع المصدر مسبوقا بكلمة /an/ وهى لاصقة المبنى للمجهول فى حالة الماضي

ويتكون اسم الفاعل فى لغة الهوسا من إضافة السابقة ma قبل المصدر وحذف الحركة الأخيرة منه وإضافة حركة الكسرة فى حالة المفرد و الفتحة فى حالة الجمع كاسم الفاعل madinki بمعنى خياط ويقول الشاعر فى قصيدة(٤٢) Gangar wa' azu

Masu tauhidi da mahaddata

أهل التوحيد والمحدثون

Samunsu zai yi wuya sai nadiri

وجودهم سيكون صعباً - ولا يوجدون إلا نادراً

فاستعمل الشاعر كلمة mahaddata يحدث وهى مكونة من سابقة اسم الفاعل ma يليها المصدرhaddata وهو مشتق من الفعل حدث.

وبنفس الطريقة يتكون اسم المكان حيث يستعمل المصدر مسبوقاً بالسابقة ma وقلب الأخيرة فى المصدر إلى كسرة

يقول نفس الشاعر فى موضع اخر من القصيده(٤٣)

Cikin Masallaci da jana' iza

فى المصلى والجنائز

Wurin karatu ba a zantuka

ومكان قراءة - القرآن - لايتكلم.

فاستعمل الشاعر كلمة Masallaci، مصلى وهى مكونة من السابقة ma متبوعة بالمصدر sallaci وهى عربية مشتقة من الفعل صلي

أنماط العبارات العربية

يختلف أسلوب استعمال الكلمات العربية فى شعر الهوسا، فبعض الكلمات تأتى منفردة وبعضها ترد فى تراكيب ترتبط وحداتها بعضها ببعض، و البعض الاخر يرد فى عبارات أو جمل عربية مقتبسة وتضمن البيت.

وبعض الكلمات العربية التى ترد فى شعر الهوسا، يأتى المرادف لها من الكلمات الهوساوية. يقول الشاعر(٤٤) فى Gangar wa' azu

Fastamiu kun ji aya ta fadi

Wansutu ka kawaita wuri uku قالت الآية فاستمعوا - اسمعوا وأنصتوا. أهدأوا - فى أماكن ثلاثة.

Cikin masallaci da jana' izai

فى المصلى والجنائز

Wurin karatu ba' a zuntuka

حيث قراءة - القرآن - لايتكلم.

فاستعمل الشاعر كلمة فاستمعوا Fastami u العربية وجاء بعدها المرادف وهو kunji بالهوسا وكلمة «انصتوا» Wansutu وجاء بالمرادف لها Ka kawaita «اهدأوا» والكلمتان مقترضتان من قوله تعالى «وإذا قرئ القرآن فأستمعوا له وأنصتوا» الأعراف أيه (٢٠٤)

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدة له فى شكر الله (٤٥) yabon ubangiji

Shi na saburu ubangiji hakuri garai

هو صبور أى رب لدية صبر.

Kome mutum shi ka aikata ya san shi

كل شئ عمله الانسان يعرفه

Shi ne samiu Basiru mai ji mai gani

هو سميع بصير ذو سمع وذو بصر

Kome ya darsu a zuciya ya san shi

وكل شئ يخطر بالقلب يعرفه

فاستعمل الشاعر في البيت الأول كلمة saburu ثم جاء بمرادفها وهي لديه صبر hakuri garai وفي الشطر الأخير استعمل كلمة sami'u وبصير وجاء بمرادفها وهو mai ji ذو سمع mai gani ذو رؤية

ويقول سعد زنجر في قصيدته عن البدعة:(٤٦)

Duba ga nassi ka zam koyi da Manzanni

انظر إلى النص لتتعلم من الرسل

Akan jidali da al'adu na' yan bidi'a

جدال وعادت أبناء البدعة

Fa' in tawalau' idan suka soma baudewa

فإن تولوا، إذا بدأوا الإعراض

Suka juya baya ga ma' anar kamilar da'a

وأعطوا ظهورهم لكلام كامل الطاعة . الرسول...

Su ju da nigyarsu mudai hashunal tahu.

فليذهبوا بنيتهم ونحن حسبنا الله

Wa ni' ima' madalla mai tanyo dukan' jama'a

ونعم الحمدالله معين كل الناس

Ni' imal wakilu mu dogara gunsa ba tsoro

نعم الوكيل، نعتمد عليه بلا خوف

Ni' iman Nasiru bisa kan taimakon jama'a

نعم النصير في مساعدة الناس

ففى البيت الثانى استعمل الشاعر كلمة "Fa' in tawalau" فإن تولوا، ثم شرح معناها قائلاً «إذا بدأوا الإعراض Idan suda soma baudewa وفى البيت الرابع جاءت عبارة "Ni imal wakilu" نعم الوكيل ثم شرح معناه قائلاً:

نتوكل عليه بلا خوف ma dogara gunsa ba tsoro

وفى الشطر الثانى استعمل عبارة ni iman Nasiru نعم النصير. ثم شرح معناه قائلاً bisa kan taimakon jama'a فى مساعدة الناس

وتكثر هذه الظاهرة عند ذكر المصطلحات العلمية كمصطلحات علم التوحيد مثلاً ففى قصيد لإبراهيم يارو محمد بعنوان التوحيد Tauhidi يورد صفات الله سبحانه وتعالى كما وردت فى كتب التوحيد ثم يشرح معنى كل صفة من هذه الصفات يقول (٤٧):

Musan kyanu bi nafsihi na kudusun

نعرف أنه القائم بنفسه القدوس

ثم يشرح معن «القيام بنفسه Kyamu benafsihi فيقول:

Allahu shi ya wadata kansa rahimu

الله هو الغنى بنفسه رحيم

Allahu shi wahdaniya bisa mulkihi

الله هو الواحد فى ملكه

ثم يشرح كلمة "Wahadaniya" فيقول

Allahu guda daya ne ga dukan alamu

الله واحد فى كل العالم

Kudura irada duk suna ga azizuna

القدرة والإرادة كلاهما لدية ـ العزيز

ويشرح صفات القدرة والأدارة فيقول

Dukan nufi iko yana ga salamu

كل الأرادة والقدرة لدية السلام

Ilmu hayatu wasama'u dud yana da su

العمل والحياة والسمع كلها لديه

ويشرح هذه الصفات الثلاث فيقول

Da sani da rai Allah. yana ji alimu

العلم والحياة، والله يسمع فهو العليم

Basaru kalamu kadiran zan bayyana

البصر والكلام فهو قادر، وسأشرح ذلك

ويشرح الصفات قائلاً

Magana gani iko yana ga halimu

الكلام والرؤية والقدرة لدى الحكيم

وهكذا يستمر الشاعر فيذكر الصفات كما هى باللغة العربية فى الشطر الأول ويأتى بمفرداتها أو يشرحها فى الشطر الثانى فى البيت.

وقد يورد الشاعر جملة أو شطر باللغة العربية ثم يليه شرحه بلغة الهوسا يقول معاذ هطيجا فى قصيدته عن النميمة واللواط(٤٨):

Inni bada' tu bi ismillahi halikuna

إنى بدأت باسم الله خالقنا

Na fara waka da sunan jalla Rahamanu

بدأت الشعر باسم ـ الله ـ جل الرحمن .

ويقول فى قصيدته mu nemi ilmi نطلب العلم

Innamal ilmi munzus sigari

إنما العلم منذ الصغر.

ثم يشرح معنى الشطر قائلاً (٤٩):

Tun ana yara ka bidar ilmu اطلب العلم منذ الصغر

ففى الشطر الأول أورد العبارة العربية كاملة، وفى الشطر الثانى شرح معناها بلغة الهوسا.

العبارة العربية

تختلف أنماط العبارات العربية المستعملة فى شعر الهوسا، ويمكن تقسيم هذه العبارات إلى ثلاث أقسام: ـ

١ـ العبارات الأدبية

وهذه العبارات تكثر فى شعر الشعراء ذوى الثقافة العربية. ويختلف طول

هذه العبارات من عبارة لأخرى فبعضها يتكون من جمل بسيطة والبعض الأخر يتكون من عبارات مركبة، فمن العبارات البسيطة قول سعد زنجر فى قصيدته عن البدعة(٥٠)

Manzo ya ce latzalu tutar akwai jama'a

قال الرسول لاتزال راية الإسلام مرفوعة ماوجد الناس

Da zata dage akan sunna da kin bidi'a

الذين يناضلون من أجل السنة ضد البدعة

ففى الشطر الأول استعمل الشاعر عبارة عربية بسيطة وهى عبارة لاتزال
ويقول معاز هطيجا فى قصيدة له بعنوان نحارب الجهل (٥١)Mu yaki jahilci

Kif indaka in ji sarkin

قال الأمير قف عندك

adalci mai hanin shararanci

العدل يمنع الشر

ففى الشطر الأول من البيت استعمل عبارة عربية بسيطة وهى قوله kif indaka قف عندك

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان طبائع الناس(٥٢)Halayen Mulane

متحدثا عن المتكبر:

Labudda na yi zato ashe ba ka san shi ba

لابد ظننت أنك لم تعرفه

Kowa kamar yake dubansa

الجميع ينظر اليه كالشئ الكريه

ويقول فى موضع أخر من نفس القصيدة(٥٣).

Har abadal' abadi ba ya arziki

حتى أبد الآبادى لايرزق

labudda sai ya kasa tsaransa

لابد أن يفقدرفاقة

فأستعمل الشاعر فى البيت الأول والثانى عبارة لابد labudda و فى الشطر الأول من البيت الثانى استعمل عبارة ابد الأباد abadal' abadi

أما العبارة المركبة فقد تشمل شطر من البيت وقد تصل إلى بيت كامل أو عدة أبيات، يقول معاذ هطيجا فى ختام قصيدة له بعنوان(٥٤) Yabon ubangyi

Ni ne Mu' azu Hadeja ni na yi wallafar

أنى معاذ هطيجا الذى ألفه

Haza akallu minal kalili yabon shi

هذا أقل من القليل فى مدحه

فاستعمل الشاعر فى الشطر الثانى عبارة عربية مركبة وهى قوله هذا أقل من القليل.

ويقول فى قصيدة له يذم الخمر وشاربها.

La amama wala mujalasatu

لا آمان ولا مجالسة.

Illa bi laruratin don giya

إلا بضرورة لشارب الخمر

ويقول موضحا أثرها السئ فى جسم شاربها(٥٥):

Wa tafsidi mala san nan

وتفسد المال جينئذ

Wa tan kusa imanin mashayin giya

وتنتقص إيمان شارب الخمر

Sannan wa talurru fi sadrih

وتضر فى صدره

Abadan kuma ba zama lafiya

دائما ولا يصير سليماً

Kul haza munkakarun Rabbana

كل هذا منكر «ربنا»

La tu wahizna da sharrin giya

لا تؤاخذنا بشر الخمر(٥٦)

ويقول فى نفس القصيدة مخاطباً شارب الخمر (٥٦)

To am muku gargadi ko ku dauka

حسناً لقد أنذرتكم لعلكم تتقون

ko ku ki kan fadin gaskiya

أو ترفضون قول الحق

Lakin alhakku tazharu yauman

لكن الحق يظهر يوما

La malun wala duniya

لا مال - يغنى - ولا دنيا

ويقـول مـعـاذ هطيـجـا فى قـصـيـدة له بعنوان لذلك نطلب العلم(٥٧) Mu nemi ilmi

Alilmu yazidul imana

العلم يزيد الإيمان

Wayazidul sehata fi jisimi

ويزيد الصحة فى الجسم

wa yazidul haira alalardi

ويزيد الخير على الأرض

wa yazidul rizka ilal kaumu

ويزيد الرزق للقوم

ب- العبارات الدينيه

شـعب الـهـوسـا مـتـدين بطبعـه لذلك تكثـر العبـارات الدينية على ألسنة أفراد الشـعب بصـفـة عـامـة وتردد كثيراً فى أشـعـارهـم الدينيـة وغير الدينية إلى جانب الافـتـتـاحيات والخواتم الدينية لقصـائدهم وتكون هذه العبـارات الدينية قـصـيرة

عادة من هذه العبارات الشائعة قولهم «الحمد لله» يقول سعد زنجر فى ختام قصيدة له عن الشائعات (٥٨) yan baka

Alhamdulillahi mun ida sako

الحمدللهُ أدينا الرسالة

Muna gargdin dan gari har da bako

أنذرنا ابن المدينة والضيف

ويقول معاذ هطيجا فى قصيدته عن النميمة واللواط والشر(٥٩).

Alhamdulillahi waka ta yi tasiri

الحمد اللّه للشعر تاثير

Farko da karshe da sunan jalla Rahamanu

أولاً وأخيراً باسم الرحمن جل

ويقول نفس الشاعر فى نهاية قصيدة له بعنوان(٦٠) أعلام الشيخ tutocin shaihu da wanins

Tammat bi bihamdllahi تمت بحمد الله

Summa bi Fathillahi ثم فتح الله

Summa bi aunill ahi ثم بعون الله

laisa kamislillahi ليس كمثل الله

Ba na biyunsa shi daya لا ثانى له واحد

ومن العبارات الدينية المستعملة كثيراً عبارة «سبحان الله»

يقول معاذ هطيجا فى قصيدته «الحقيقة لاتغير الشعر[٦١] gaskiya ba ta sake gashi

Subhanallahi karimin sarki

سبحان الله ملك كريم

Rabbui ka tsarkake bayinka

رب طهر عبادك

ومن العبارات الدينية قولها «أعوذ بالله» يقول سعد زنجر فى مطلع قصيدته عن البدعة[٦٢].

ka daura niyya akan waka kana addu'a

أعقد النية على قول الشعر ثم الدعاء

A'uzu billahi daga shaidani a kanbidi'a.

أعوذ بالله من الشيطان من البدعة.

وقولهم «استغفر الله» بقول معاذ هطيجا [٦٣].

Me za a ba wane wofi bai shiga jama'a

ماذا سيعطى فلان عبث لم يحتك بالناس

Kullum rikon tasbaha ga masu addin

دائما يمسك مسبحة لدى المتديين

Sai kun yi zance ya ce astagfirullaha

حتى يتحدث الناس عنه وهو يقول استغفر الله

Irinsu ma ba ni son zance da su ainu

أمثال هؤلاء لا أحب الحديث معهم أبداً.

ومن العبارات الدينية قولهم «إن شاء الله» يقول سعد زنجر فى قصيدة له بعنوان «الشمال جمهورية أم ملكية» (٦٤)

Ttuocin Shaihu Mujaddadi

أعلام الشيخ المجدد.

Dada ba su zama jumhuriya

أبداً لن تصير جمهورية.

In sha Allahu Mu tsarkake

إن شاء الله نتطهر

ويتخلل الأدعية الدينية كثير من شعر الهوسا يقول معاذ هطيجا.(٦٥)

Allahu ahfizna bi jahil Musdafa

الله احفظنا بجاه المصطفي

Wa bi jahil Nabi Musa don sandarsa

وبجاه النبى موسى وعصاه

la haira illa hairuhu rabbul wara

لاخير إلا خيره رب الوري.

Subhana tsarki ya tsaya agare shi

سبحان الطهر وقف عليه.

ومن العبارات الدينية الاحاديث النبوية الشريفة يقول معاذ هطيجا فى قصيدة له بعنوان (٦٦)

بعنوان Mu nemi ilmi

Idilibul ilma walau bi sini

اطلب العلم ولو بالصين

Hadisi ne na bidar ilmu

حديث عن طلب العلم

Ilmud duniya ilmud dini

علم الدنيا علم الدين

Su ne rabbai biyu don ilmu

هى قسمان للعمل

ويقول فى موضع آخر من القصيدة (٦٧).

Innamal a' amalu binniyati

إنما الأعمال بالنيات.

Jama'a mu yi kwazo don kammu

أيها الناس لنجد من أجل أنفسنا

Subhanallahi Karimin sarki

سبحان الله ملك كريم.

Rabbu shi kyautata karshemmu

اللهم أحسن خاتمتنا.

أما عن اقتباس الآيات القرآنيه فى شعر الهوسا فهى كثيرة فى شعر الهوسا حيث ينتشر حفظ القرآن بين من يتلقون العلم فى (الكتاب) أو فيما

يعرف بلغة الهوسا مدرسة المنزل "makarantar gida" حيث يتلقى الطفل فيها القرآن الكريم ما يتيسر من علم الدين ونلاحظ أن صور تأثير القرآن على شعر الهوسا يتنوع تنوعاً كبيراً فهو أحياناً تأثر بالمعنى وأحيانا أخرى تأثر ببعض المفردات القرآنية الباهرة وفى أحيان كثيرة يحتذى النسق القرآنى ويتفنن فى هذا الاحتذاء، وقد يكون التأثر بمجرد استلهام لبعض الآيات أو سور القرآن وأفكاره

لمزيد من الدراسة يمكن الرجوع إلى بحث بعنوان «الروح الإسلامى فى شعر الهوسا» الاثر القرآنى مجلة المجمع عدد ٦٥

حركة الاعراب فى الكلمة

عندما تقترض لغة الهوسا كلمة عربية، نقترضها منتهية بحركة واحدة لاتتغير من موقع لآخر إلا أن الكلمة العربية الواردة فى عبارة أو جملة مقتبسة تأتى حركتها الأخيرة على حسب موقعها فى الجملة المقتبسة تأتى ويلاحظ ذلك من الامثلة التالية المستقاه من ديوان معاذ هطيجا(٦٨) ·

يقول فى قصيدة له بعنوان شكر الله Yabon ubangiji

Allahu ahfizna bi jahil Musdafa

الله احفظنا بجاه المصطفي .

wa bi jahi annadi Musa don sandarsa

وبجاه النبى موسى لاجل عصاه.

la haira illa hairuhu Rabbul wara

لاخير إلا خيره رب الوري.

subhana tsarki ya tsaya a agarer shi

سبحانه الطهر قائم لدية

يلاحظ أن الشاعر فى هذه الأبيات اقتبس بعض العبارات والجمل العربية الفصحي، وجاءت الكلمات مضبوطة حسب موقعها فى الجملة فلفظ الجلالة Allahu جاء مرفوعا بالضمة لأنه فى موقع المنادى وفعل الأمر ahifz جاء مبنياً على السكون jahi مجروراً بالكسرة حيث سبقه حرف الجر bi،. وكلمة خيره hairuhu جاءت مرفوعة لأنها وقعت خبرها.

ويقول فى موضوع أخر من القصيدة (٦٩) :

Huwa Haliku dayyanu laisa kamislihi

هو الخالق الديان ليس كمثله.

جاءت الجملة العربية المقتبسة صحيحة من حيث الإعراب فضمير الغائب هو Huwa مبنى على الفتح فى محل رفع وكلمة «خالق Haliku» مرفوعة بالضمة لأنها خبر، و الديان dayyanu صفة للخبر مرفوعة بالضمة misli مجرور~ بالكسرة لوقوعها بعد كاف التشبيه .

ويقول فى نهاية القصيدة (٧٠) :

Ni ne Mu' azu hadeja ni na yi wa llafar

إنى معاذ هطيجا ألفته.

Haza akallu minal kalili yabon shi

هذا أقل من القليل بمدحه .

وفى الشطر الأخير جاءت جمله «هذا أقل من القليل» سليمة من الناحية الإعرابية.

ويقول فى نهاية قصيدة له (٧١) :

تمت بحمد الله	Tammat bi hamdillahi
تم بفتح الله	Suma bi fathillahi
تم بعون الله	Summa bi aunillahi
ليس كمثل الله	laisa kammislillahi

فجاءت الكلمات «حمدhamdi» و«فتح Fathi» و«عون auni» و«مثل Misli» مجرورة بالكسرة لأنها وقعت بعد الباء فى الحالات الثلاث الأولى والكاف فى الحالة الرابعة، كما جاء لفظ الجلالة «الله LLahi» مجرور بالكسرة لوقوعه فى موقع المضاف إليه.

ويقول (٧٢):

الله هو عالم بـ.	Allah shi ne masanin abin
ما يظهر وما يخفي.	Da yake fili da na badini
كل شئ لا يخفى عليه	Kullu shai in la yahafa alai
عالم بكل صغيرة.	Hi Alimum Ko da Kankani

فجاءت الجملة العربية« كل شئ لا يخفى عليه " سليمة من الناحية الإعرابية وله قصيدة بعنوان «بر الوالدينBirul walidaini»(٧٣) استعمل فهيا كثيراً من الكلمات والعبارات والجمل العربية التى جاء كثير منها سليم من الناحية الإعرابية، نقتبس منها هذه الأشطر.

كل يوم يفكر	Kullu yaumin sai tunani
بارك الله علينا	Barakal lahu alaina
ما رضاء الله	Ma rila'u llahi illa

Fi rila il walidaini في رضاء الوالدين

ففي الشطر الأول جاءت كلمة كل Kullu؟" » مرفوعة لأنها وقعت مبتدأ، ويوم yaumin وجاءت كلمة رضاء ril'au في الشطر الثالث مرفوعة لأنها مبتدأ وجاءت في الشطر الرابع مجروره rila'i لأن حرف الجر سبقها. ولفظ الجلالة «الله» جاء في الشطر الثاني مرفوع لأنه في موقع الفاعل، وفي الشطر الثالث مجرور بالكسرة لأنه في موقع المضاف إليه.

ويقول في قصيدة له بعنوان (٧٤) الحقيقة لا تغير الشعر

Gaskiya ba ta sake gashi

Ka girmama Allah da Ma aiki

عظم الله والرسول.

Da iyaye duk da sarakinka

ووالديك وكل رؤسائك

Wa ulul amri minkum, duba

وأولى الأمر منكم، انظر.

Ka kiyaye fadar Mahaliccinka

واحفظ قول خالقك.

فجاءت الآية الكريمة «وأولى الأمر منكم» سليمة من الناحية الإعرابية.

ويقول (٧٥):

Rashin tarbiyya mai kyau

عدم التربية الجيدة.

Shi ne cikas a kasashemmu

هى الغلطة فى بلادنا.

Innamal ilmu munzus sigari

إنما العلم منذ الصغر .

Tun ana yara ka bidar ilmu

منذ الصغر اطلب العلم.

فاستعمل الشاعر جمله «إنما العلم منذ الصغر» سليمة من الناحية الإعرابية.

وغير ذلك كثير من العبارات والجمل العربية المقتبسة فى الشعر الهوساوى والتى يرد كثير منها خالى من الأخطاء، ومن أمثلة هذه الجمل.

قول معاذ هطيجا فى قصيدته شكر الله (٧٦) Yabon Ubangyi

Aikibriyau li Rabbana sifatun bihi

الكبرياء لربنا صفة به.

Duba cikin Ta'alimu a same shi

انظر فى التعاليم تجده.

ففى بداية الشطر الأول جاءت كلمة رب منتهية بالفتحة Rabba والمفروض أن تكون Rabbi لوجود حرف الجر bi قبلها.

وفى قصيدة يتحدث فيها عن النميمة واللواط والشر يقول (٧٧):

Tubu ilallhi Kbla mautu ihiwanu

توبوا إلى الله قبل الموت - أيها - الأخوان.

فجاءت كلمة mautu لوقوعها فى موقع المضاف إليه. فى وسط السياق العربي وفى نهاية القصيدة يقول (٧٨).

Baiti tamanin wala zada wala nakasa

ثمانون بيتاً لا زادت ولا نقصت.

la zadat wula nakasat والمفروض أن يكون الشطر.

ويقول فى قصيدة له عن الخمر وشاربها:

Ia amana wala mujalasatu

لا أمانة ولا مجالسة.

illa bi laruratin dan giya

لشارب الخمر إلا لضرورة.

فجاءت كلمة mujalasatu مرفوعة بالضمة والمفروض أن تكون منصوبة بالفتح لوقوعها بعد لا النافية للجنس.

وقد يكون الخطأ النحوى لضرورة شعرية ولا سيما فى القافية كقوله فى قصيدة بر الوالدين.

Arziki ba shi baka'u ليس للرزق بقاء.

Sai da kauna da raja'u إلا بالحب والرجاء.

Don mu rayu su'ada'u لكى نحيا سعداء.

Najidul haira jaza'u نجد الخير جزاء.

فجاءت كلمة Jaza'u فى نهاية الشطر الأخير مرفوعة بالضمة لضرورة شعرية والمفروض أن تكون منصوبة.

يقول فى قصيدة له بعنوان «نطلب العلم Mu nemi ilmu»

Alilmu yazidul imana

العلم يزيد الإيمان.

Wa yazidul sihata fi jisimu

ويزيد الصحة فى الجسم.

Wa yazidul haira alal arali

ويزيد الخير على الأرض.

Wa yazidul rizka ilal kaumu

ويزيد الرزق للقوم.

فجاءت كلمتا الجسم jisimu فى قافية البيت الأول وكلمة Kaumu فى قافية البيت الثانى مرفوعتان وهما مسبوقتان بحرف جر وذلك لضرورة شعرية.

الخاتمــــة

وخلاصة القول أن الكلمات العربية تنتشر في شعر الهوسا كما تنتشر فى نثره، إلا أنها فى الشعر لها طابع خاص، فهى تقل فى القصائد التعليميةالتى تتناول البيئة ومحتوياتها، أو اللغة ومفرداتها، وتكثر فيما عدا ذلك ولا سيما إذا كانت تتناول موضوعاً عاماً أو دينياً.

كما أنها تكثر فى قافية القصيدة فقد تراوحت فيما بحثت من قصائد من ٢٤٪ إلى ٣٠٪ من مجموع كلمات قافية القصيدة. وهى تساعد الشاعر على نظم القصائد الطوال، وأن الشاعر يضطر فى كثير من الحالات إلى تكرار الكلمات الهوساوية ليتحاشى الكلمات العربية وتقع الكلمة العربية فى جميع المواقع التى تقع فيها الكلمة الهوساوية فتقع فى موقع المضاف والمضاف إليه والعطف والمعطوف، والجر والمجرور وقد يكون حرف الجر أوالعطف عربياً فى التراكيب العربية المقتبسة.

والشاعر يقتبس فى شعره الكثير من العبارات والجمل العربية ولا سيما إذا كانت ثقافته عربية إسلامية ، سواء كانت تعابير أدبية أو دينية كالأحاديث النبوية والآيات القرآنية وأن كثيراً من القصائد تتخللها الأشطر أو الأبيات أو المقطوعات العربية الخالصة.

وقد تأتى العبارة أو الجملة العربيةالمقتبسة سليمة تماماً من حيث التركيب والإعراب .. وقد يأتى بها بعض الأخطاء النحوية، وأن كانت هذه الظاهرة تكثر فى قافية القصيدة حيث يتحكم حرف الروى وحركته فى القافية، وهذه من الضرورات الشعرية التى يلجأ إليها بعض الشعراء سواء فى العربية أو الهوساوية.

كما لوحظ أن بعض الشعراء يلجأ إلى استعمال الضمائر الشخصية مثل ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم كحرف الروي.. حتى يطيل من أبيات القصيدة وقد يرجع ذلك إلى ثروة الشاعر اللغوية المحدودة أو ثروة اللغة نفسها حيث إن اللغة لا تتمتع بوفرة المفردات المعجمية التى تتمتع بها اللغة العربية مثلاً.

مصادر البحث

1 - Aliyu Namangi, wakokin Imfiraji, N,N,p, C, 1973

2 - Gangar wa'azu, N,N,P,C,1970

3 - Ibrahim yaro Muhammed, Wakokin Hikimomin Hausa ,N,N,P,C, 1974

4 - Mu'azu Hadeja, Wakokin Mu'azu Hadeja, N,N,P,C. 1972

5 - Sa'adu zungur, wakokin sa'adu zungur,N<N,P,C, 1971

6 - Salihu Kwantagora, Kimiyya da Fasaha,, N,N,P,C, 1972

7 - Yusuf A Bichi, Wakar Tarihin Rikicin Najeriya,N,N,P,C, 1971 N,N,P,C = Northern Nigerian Publishing Company.

المراجـــع

(١) ابراهيم يارو محمد، ٢ ص ١.

(٢) المرجع السابق،٢ص ١٩.

(٣) المرجع السابق،٢ص ١٠.

(٤) سعد زنجر، ص ٦.

(٥) معاذ هطيجا، ص ١٠.

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٠

(٧) سعد زنجر ص ، ١٦.

(٨) معاذ هطيجا، ص٢.

(٩) سعد زنجر، ص ٦.

(١٠) معاذ هطيجا، ص ٢٢.

(١١) المرجع السابق ص ١٠.

(١٢) المرجع السابق، ٢ ص ١١.

(١٣) سعد زنجر، ص ٦.

(١٤) معاذ هطيجا، ص ١٧.

(١٥) المرجع السابق ص ٣٨.

(١٦) سعد زنجر، ص ١٤.

(١٨) المرجع السابق، ص ١.

(١٩) المرجع السابق، ص ٦.

(٢٠) سعد زنجر، ص ١.

(٢١) المرجع السابق ،ص ١.

(٢٢) معاذ هطيجا، ص ١٥.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٥.

(٢٥) Gangar-wa'azu ، ص٢

(٢٦) سعد زنجر، ص١٣.

(٢٧) Gangar-waa'zu، ص٥.

(٢٨) المرجع السابق، ص٨.

(٢٩) معاذ هطيجا، ص٤.

(٣٠) سعد زنجر، ص ٦.

(٣١) المرجع السابق، ص٦.

(٣٢) المرجع السابق ، ص٢.

(٣٣) المرجع السابق، ص ١٣.

(٣٤) المرجع السابق، ص ١.

(٣٥) المرجع السابق، ص ١.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٥.

(٣٧) معاذ هطيجا، ص ١.

(٣٨) سعد زنجر، ص ١٤.

(٣٩) معاذ هطيجا، ص ٢٠.

(٤٠) سعد زنجر، ص ٦٠.

(٤١) معاذ هطيجا، ص ٣٧.

(٤٢) Gangar wa'azu، ص٥

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٨٠

(٤٤) المرجع السابق، ص ٨٠

(٤٥) معاذ هطيجا، ص ٢.

(٤٦) سعد زنجر، ص ١.

(٤٧) إبراهيم يارو محمد، ص ١.

(٤٨) معاذ هطيجا، ص ٣٧.

(٤٩) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٥٠) سعد زنجر، ص ١.

(٥١) معاذ هطيجا، ص ٣٥.

(٥٢) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٥٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٤٠

(٥٥) المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤.

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٤٧.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٥٨) سعد زنجزه ص ١٣.

(٥٩) معاذ هظيجا، ص ٢٩.

(٦٠) المرجا السابق ، ص ٣٨.

(٦١) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٦٢) سطرا زنجر، ص ١.

(٦٣) معاذ هطيجا، ص ٣٨.

(٦٤) سعد زنجر، ص ٢١.

(٦٥) معاذ هظيجا، ص ٣.

(٦٦) المرجع السابق ، ص ٣١.

(٦٧) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٢.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٤.

(٧٠) المرجع السابق، ص ١٠.

(٧١) المرجع السابق، ص ٢١.

(٧٢) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٧٣) المرجع السابق، ص ٣١.

(٧٤) المرجع السابق، ص [illegible].

(٧٥) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٧٦) المرجع السابق، ص ٤١.

(٧٧) المرجع السابق، ص ٢١.

(٧٨) المرجمع السابق، ص ٣٥

الأدب السواحيلى عربى الأصل اسلامى المنبع

ا.د/ راجية محمد عفت

أستاذ اللغة السواحيلية

قسم اللغات معهد البحوث والدراسات الأفريقية

١٩٩٧

جامعة القاهرة

الادب السواحيلى عربى الأصل اسلامى المنبع

وجد السواحيليون إلهامهم فى التراث الأدبى العربى العظيم. لم يقف الهام هذا التراث الأدبى العظيم عند الكتاب والشعراء، الذين يكتبون النثر وينظمون الشعر باللغة العربية الفصحي. بل جاوزه الى اللغة السواحيلية. فاللغة السواحيلية بخلاف اللغات البنتاوية الأخرى كان لها أدب محفوظ فى مخطوطات وذلك حتى قبل اتصالها بالحضارة الأوربية. وقد ذكر ابن بطوطة أنه عندما زار كلوة فى عام ١٣٣٢ وجد من بين الشعراء المحليين من يكتب الشعر الغنائى والملاحم باللغة السواحيلية. وهذا الأدب لحسن الحظ محفوظ فى بعض المخطوطات التى عثر عليها فى باتى وفى مومبسا. هذا وان كان حجم الأب المكتوب محدودا نسبيا. فان ذلك يرجع الى عدم انتشار التعليم فى هذه المنطقة ونحن نلمح الأثر العربى الاسلامى فى الأدب السواحيلى المكتوب، مثلما نلمحه فى الأدب المتداول شفاهة والشائع فى المنطقة (١).

اذن نستطيع أن نقول ان اللغة العربية لم تؤثر فى اللغة السواحيلية من حيث طريقة كتابتها. وأصواتها، وتراكيبها، ومفرداتها فحسب، بل أيضا كان للميرات الأدبى العربى أعظم الأثر فى الأدب السواحيلي. ومن يقرأ الأدب السواحيلى يستطيع أن يحصل على صورة واضحة للمجتمع الاسلامى فى شرق افريقيا بتعاليمه وقيمه. فقد وصلت الدعوة الاسلامية شرق افريقيا وأخرجت الناس من الظلمات الى النور وأطلعتهم على نظم جديدة فى العقيدة والعبادة والسياسة والاجتماع وعن هذه النواحى صدر أدب هذه الفترة وبها تأثر.

١ ـ أولا : الاثر العربى فى النثر :

يشمل النثر السواحيلى مجموعة من الحكم والأمثال والأحاجى والألغاز، كما يشمل أيضا الخطب التى تلقى فى المناسبات الدينية، وبعض الكتب التعليمية الوعظية، والوصايا، والقصص.

أ ـ الحكم والامثال :

يبدو أن الشعب السواحيلى كان مغرما بالحكم والأمثال، فقد عشر فى المخطوطات على عدد كبير من الأمثال والحكم التى قام بجمعها عدد من العلماء (٢) وهذه الأمثال تمثل صفات الشخصية العربية بتفكيرها وعاداتها. وهى متأثرة الى حد بعيد بالثقافة الاسلامية خاصة. بل ان بعض هذه الأمثال والحكم يكاد يكون ترجمة حرفية لأمثال وحكم عربية. وسنذكر بعض الحكم والأمثلة السواحيلية التى قد تكون مأخوذة عن العربية على سبيل المثال لا الحصر.

(١) عين الرضا عن كل عيب كليلة وعين السخط تبدى المساويا Mpenzi hana kunyongo.

(٢) لا دخان بلا نار. Mapana Maji Yasiyo.

(٣) فى التانى السلامة. Haraka haina baraka.

(٤) العين بالعين والسن بالسن والبادى أظلم والحياة قصاص
Akatendea mtende simcho akutendea

(٥) أعز الولد ولد الولد.. Mjukuu kwetu tundo.

(٦) إن بعض الظن اثم .Adhana sio njema

(٧) الصلح خير وان شحت الانفس. .watotao hupatana

(٨) احب لأخاك ما تحب لنفسك.mpende nduguyo

(٩) من جد وجد. Mwanamume ni kazi

(١٠) دوام الحال من المحال، سبحان مغير الأحوال، Mungu Mgeuzi

(١١) الصبر مفتاح الفرج .saburi in ufunguo wa faraji

(١٢) الصباح رباح ـ النهار له عينين . Mtasema mtana. usiku
mtalala

(١٣) السلف تلف والرد خسارة. ziwilia chako. sitete na
wako.

(١٤) تعاونوا على حوائجكم بالكتمان sahni ilofunika kilichomo
husirika.

(١٥) من أجل الورد ينسقى العليق. Mtaka cha muwnguni shati
ainame

(١٦) الطمع يقل ما جمع . Mtaka yote. mkosa yote

(١٧) قيراط حظ ولا فدان شطارة. اديني حظ وارميني في البحر -Mwe
nye bahati kalale

(١٨) النحس راكبه - المنحوس منحوس ولو علقوا على باب بيته فانوس.
Mvua vakupija nii.

(١٩) نهاية كل انسان التراب. Mtu hafi illa kwa mzishi waka.

(٢٠) العبد فى التفكير والرب فى التدريبر. Muomb Mungo ha-choki.

(٢١) العمر زهرة. الشباب غنوه. ujana ni moshi ukende hauji.

(٢٢) الموت حق علينا Saa haioji mfalume

(٢٣) ان كان لك حاجة عن الكلب قل له يا سيدي. Mkono usioweza kuukata uubusa

(٢٤) السكون الذى يسبق العاصفة. Kimya mshind mubwa

(٢٥) وعلى الجميع تدور الدوائر. Mwend wakinyowa

(٢٦) وعد الحر دين عليه. Ahdi in deni

(٢٧) النبى وصى على سابع جار Alla alla jirani kana ndugu mlikule.

(٢٨) fulani ameji fung kwa alimi wakwe

لسانك حصانك إن صنته صانك. الانسان مربوط من لسانه.

سلامة الانسان فى حفظ اللسان. سرك اسيرك فان نطقت به فأنت أسيره.

حفظ اللسان راحة الانسان فاحفظ الشكر للاحسان فآفة الانسان فى اللسان.

Ametoa ngno jogi mkewe haku- .زى القرع يمد لبره (٢٩)
zipata

Angend juu kip' ungu .ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع (٣٠)
hafikil mbnguni.

Bora Afia . الصحة تاج فوق رؤوس الأصحاء (٣١)

Baada ya dhiki faraji .إن بعد العسر يسر (٣٢)

ضاقت فلما استحكمت حلقاتها فرجت وكنت أظنها لا تفرج .

Biashara haigombi. .الزبون دائما على حق (٣٣)

(٣٤) من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.

Mla sumu hakufa ufile alopika.

Mtimba kisima hungra mwenyewe(٣٥)

لا مفر من قضاد الله، ما يصيبك إلا نصيبك.

Wa mbili havai moja. wa moja mbili havai. (٣٦)

تجرى جرى الوحوش رزقك لن تحوش.

(٣٧) يحيي العظام وهى رميم.

Minnyiz Mungu hufufu nyama katika uma

(٣٨) واذا عزمت فتوكل إن الله يحب المتوكلين

muamania mngu fi mtefui.

muomba mngu hachoki. (٣٩) لا تياس من رحمة الله.

msi wake am mngu (٤٠) قول يا رب. ربنا كبير.

Fimbo ya mngu hailii. . (٤١) يمهل ولا يهمل

(٤٢) اطلبوا العلم ولو بالصين.

Asiyejua naaulize asiyepata anayejua katika nchi yake naasafiri akamtafute nchi nyengine. hata. kiwa nchi ya china. akisema Mtume.

Ndia ya muongo fupi (٤٤) الكذب حبله قصير.

Dunia si kitu sijetee nayo (٤٥) الدنيا فانية.

Mja akitteswa hafanyi matungu (٤٦) اصبر علي الشدائد.

(٤٧) يوم عسل ويوم بصل Memana maovu ndiyo kilim-wengu.

(٤٨) الصلح خير وان شحت الأنفس. salamu nda Mugu.

(٤٩) الطمع يقل ما جمع. mtaka yote. mkosa yote

والي جانب الأمثال والحكم هناك الأحاجي والألفاظ بعضها عرفها العرب قديما(٣).

ب ـ الخطب ـ الكتب التعليمية والوعظية والوصايا:

يبدو الطابع الاسلامى ظاهرا واضحا فى الخطابة. فقد حرص الخطيب على استهلال خطبته بذكر اسم الله وتمجيده. والصلاة على نبيه، وعلى توشيحها بآيات القران الكريم. فقد كان القران الكريم والحديث الشريف معينا فياضا نهل منه الخطباد السواحيليون على اختلاف منازلهم. واستمدت الخطبة صورها، وأخيلتها. وتعبيراتها بل موسيقاها وجرسها من الأسلوب القرآني. وكان لها نفس طابع الخطابة فى العربية من حيث تضمينها الشعر. والمثل والحكمة. وكانت معظم الخطب دينية للوعظ والارشاد وتلقى عادة فى يوم الجمعة، وفى المناسبات الدينية كالعيدين (٤) والمولد النبوى وفى اجتماعات القوم.

ولم يؤثر الاسلام والقرآن الكريم فى أسلوب الخطابة فقط بل أيضا فى أسلوب الكتابة. فقد حرص الكتاب على استهلال رسائلهم بذكر اسم الله وحمده والصلاة على نبيه وعلى محاكاة الأسلوب القرآنى والاستمداد من معانيه وصوره.

والكتب التعليمية معظمها كتب دينية لأن التعليم كان أساسا تعليما دينيا يقوم في الكتاتيب. كذلك نجد كتبا في تفسير القرآن (٥) وكتبا توضح تعاليم الدين الاسلامي والمفروض والعبادات كالوضوء، والصلاة. والصوم، والتشريعات الاسلامية التي توضح قوانين الميراث. والملكية ، والزواج ، والطلاق والوفاة ... الخ.

وكل هذه الكتب النثرية موجودة في المخطوطات ويطلق عليها Wasia أو Waadhi وكثرة عددها والعناية التي بذلت في انتاجها، تدل على أن السواحيليين كانوا يهتمون بهذه الأمور.

ومن الوصايا نجد وصية Mwana kupana (٦) لابنتها عند الزواج وهي تبين لنا العلاقة بين الزوج والزوجة في المجتمع السواحيلي وواجبات الزوجة. وقد تكون متأثرة الى حد بعيد بوصية أمامة بنت الحارث الأعرابية لابنتها عند الزواج.

القصة

لا شك ان القصص العربية سواء اسلامية أو غير اسلامية قد شاعت وانتشرت حتى يومنا هذا في الساحل الشرقي لافريقيا عبر الهجرات العربية وعن طريق الكتب والمخطوطات. وقد وجدت هذه القصة رواجا وشيوعا لأنها عبرت عن نفس الثقافة التي وردت منها، وعن نفس العادات والتقاليد والقيم.

يظهر الأثر العربي والاسلامي في مضمون القصة وموضوعها. فنجد تفصيل السيرة النبوية كيف ولد النبي عليه السلام، وكيف نشأ، وقصة زواجه من السيدة خديجة، ورسالته، وقصة الإسراء والمعراج ومعجزات النبي، وغزواته،

فـالسـيرة المحـمـدية لهـا مكانه خـاصـة في الأدب السـواحيلي وهي تقـدم لنا الشـخصـيـات الاسلاميـة المعروفة لدينا : عبـد المطلب، وأمنة بنت وهب وحليمـة السعدية، وخديجة ، وفاطمة، وعائشة ، وجبريل ، وبلال..... الخ..

كذلك نجـد قـصـة الخلق، وقـصـة آدم وحـواء والجنة والنار، وقـابيل وهـابيل، وقـصـص الرسل والأنبيـاء. فنجـد قـصـة هود وصـالح وموسى وابراهيم وأيوب وعيسى وزبيدة وزليخة الخ ....(٧) اذ ترتبط شـخصيات القصـة ارتباطا وثيقا بالاسلام وتعبر عن قيمه وتعاليمه ، بل تكاد تكون متطابقة لقصص الأنبياء والتي ترد فـي القـرآن الكريم. فـلا شك أن القـرآن الكريم قـد اتاح للمـسلم فـي شـرق افريقيا قـدراً كبيرا من المعرفة بسير الأنبياء والمرسلين، ولا شك أن نفس هذه القصص قـد تداولها المسلمون في شكل قصص تروي في المجالس، ولذلك قد اصطبغت في كثير من الأحيان بصبغة القصص الشعبي.

وتتحدث القصة غالبا عن كرامـات الأنبياء وعن مـأثرهـم، وعن موضـوع القضـاء والقدر، وان الحـياة الدنيا زائلة وفـانيـة ولا قـيمة لهـا، وان الانسـان يجب أن يعمل لآخرته لا لدنياه، ولكن هذا ليس مـعناه أن القـصص كلهـا كانت قـصصـا دينية وفق ظهـر نوع أخـر من القـصص يتـحـدث عن التـجـارة والقـوافل والثـروة ويعكس نوع الحياة التي يحياها الشعب في هذه المنطقة.

وتنقلنا بعض القـصص الى جو مـخالف تماما فنجـد أنفسنا مثلا في قـصـر هارون الرشيد، في البلاط العباسي، حيث الانغمـاس في الخمـر والنسـاء، وهي غالبا مقتبسة من قصص ألف ليلة وليلة أو ملخصة عن العربية، وفيها كلمات عربية كثيرة.

(٨)The cheat and the porter Hassebu kareem El Dean.

تظهر شخصية ابليس بوضوح فى القصة السواحيلية فتصور لنا القصة السواحيلية تكبره ورفضه طاعة ربه وعدم سجوده لآدم لأن آدم خلق من طين وهو خلق من نار، وشخصية الشرير فى الآدب السواحيلى هى شخصية الكافر الوثنى الكاذب، والانسان الطيب يجب أن يؤمن برسالة محمد وأى انسان يكذب كلمة الله شيطان فى قالب انسان يجب الابتعاد عنه لأنه يقود الى الضلال والضياع. والقصة فى السواحيلية غالبا تعليمية هادفة. وشخصية القاضى من الشخصيات التقليدية وله قداسة معينة فهو الذى يضع قوانين الشريعة الاسلامية موضع التنفيذ، وخلاصة هذا الحديث عن الشخصيات أن هناك بعض الشخصيات التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالاسلام ودورها الرئيسى هو أن تعبر عن قيم الاسلام وتعاليمه وهناك شخصيات عربية عرفت قبل الاسلام مثل عنترة وشمشون ولكن هذا لا يعنى انه لم يكن هناك شخصيات محلية افريقية الى جانب الشخصيات العربية التى أشرنا اليها.

هناك بعض القصص التى تدور حول الجنس وشخصية المرأة اللعوب التى يحاول المحبون اجتذابها بالمال. وهنا نجد أن المفهوم السواحيلى للمرأة مفهوم محافظ متأثر بالقيم العربية الشرقية، فهو يفرق بين الزوجة المخلصة وبين المرأة اللعوب، فنجد دور الزوج الغيور الذى يشك فى وفاء زوجته ولا يغفر لها أى تفريط فى عرضه، والقصة مستوحاه من قصة آدم وقصة سيدنا يوسف فى القرآن الكريم. وهذه القصة ذكرت أيضا فى الشعر السواحيلي. (٩) ان الرجل أن يتبع تعاليم ربه والا يتبع هوى المرأة وإلا فسيكون مصيره مصير آدم عندما أخرجته حواء من الجنة، والمرأة اللعوب تقود الرجل الى الضياع «الى السجن» الى جهنم. انها كالمرض يجب الابتعاد عنها بأى ثمن. فى قصة الأميرة حسناء والرشيد نجد أن الرشيد ينجو من النار لأنه عالم متدين استطاع أن يقاوم جمال الأميرة حسناء.

وليس معنى هذا انه لا توجد نساء صالحات فى الأدب السواحيلي. فهناك مثلا السيدة هاجر زوجة سيدنا ابراهيم التى تجوب الصحراء مع ابنها اسماعيل بحثا عن الماء، وهناك زوجة سيدنا أيوب التى يضرب المثل بها فى اخلاصها لزوجها وصبرها على مرضه. وهناك ملكة اليمن التى تستمر فى اخلاصها لدين محمد عليه السلام بالرغم من أن رأس الغول يحطم مملكتها ويذبح أولادها . وهناك آسيا بنت مزاحم التى رفضت أن تعبد فرعون واستمرت فى ايمانها بالله حتى بعد أن احرقت فى الزيت المغلي. وهى مأخوذه من قوله تعالى : ضرب الله مثلا للذين آمنوا امرأة فرعون إذ قالت رب ابن لى عندك بيتا فى الجنة ونجنى من فرعون وعمله ونجنى من القوم الظالمين «صدق الله العظيم» وهناك أمثلة أخرى للمرأة العربية والزوجة المحبة المخلصة فى قصة السيدة خديجة والسيدة عائشة والسيدة فاطمة ...... الخ.

وبعض القصص تدور حول المعتقدات كالاعتقاد فى العين أو فى أن البومة نذير شوم، وحول الأرواح الشريرة والأرواح الطيبة التي تتقمص فى القصة صورة طائر أو حيوان أو نبات فمثلا نجد فكرة شجرة الحياة موجودة فى الأدب السواحيلي. وقد تكون قصص الجن والعفاريت والغيلان والملائكة متأثرة الى حد كبير بالمعتقدات البانتوية.

وهناك عدد من قصص الحيوانات التى تذكرنا بحكايات العرب عن الضب والضفدع والأرنب. ونلاحظ أن الأرنب يقوم بالدور الذى يقوم به الثعلب فى القصة العربية، كذلك نلاحظ أيضا أن الثعبان دائما اسمه مقرون بالسحر وقصة القاضى والحمار قصة مشهورة جدا فى السواحيلية وهى مأخوذة عن كتاب عربى مطبوع فى الهند ومترجم الى السواحيلية، وهناك قصة النسر والحمامة وهى مقتبسة من قصة سيدنا موسي.

ويجدر بنا هنا أن نقف وقفة قصيرة نتدبر فيها أمر هذا المحتوى الذى تميز به القصص العربى الاسلامى منذ زمن بعيد والذى نجده فى قصص شرق افريقيا. ويبدو أن هذا النوع من القصص وجد الراوى الذى بث فيه الحياة وكذلك وجد المستمع الذى أعاره أذنا صاغية وتجاوب مع محتواه ومضمونه الفنى ولكن كيف ولماذا تم ذلك؟ وللاجابة على هذا السؤال لا بد أولا أن نذكر أن القصة لا تعيش فى فراغ أجوف ولا بد لها من جو اجتماعى متميز يتكون من راو ومستمعين ومضمون يجذب المستمعين الى هذا الراوى ويشدهم اليه، والراوى الفطن هو الذى يدرك هذه الحقيقة فيحسن اختيار الموضوع الذى يقترب من واقع مستمعيه والذى يمكنهم من التجاوب معه. وبما أن قانون الشريعة الاسلامية هو القانون الذى يحكم المجتمع السواحيلى وينظم حياة الناس لذلك كانت القصص الدينية تجد قبالا. كذلك أيضا وجت القصص التى تتحدث عن السلطان والوزير والأمير والقافلة والتاجر والثرى والغوانى قبولا وارتياحا لانها تعبر عن واقع الحياة فى الساحل الشرقى الافريقي.

الأساطير التاريخية والدينية

فى الأماكن المختلفة من الساحل الشرقى الافريقي، لا سيما فى مناطق المسلمين، نجد هناك العديد من الأساطير الدينية التى ترتبط بالطرق الصوفية المنتشرة فى تلك المناطق كالقادرية. وهذه الأساطير تحكى عن وصول الشيوخ الذين انتشرت هذه الطرق على أيديهم فى المنطقة. كما تتحدث عن دورهم فى نشر الاسلام وعن كراماتهم ومناقبهم ومناقب المقربين من أتباعهم الذين أخذوا الولاية عنهم. وتجدر الاشارة الى أننا نجد أن الأساطير الدينية والأساطير التاريخية تتداخل بعضها مع بعض ونجد أن العناصر الاسلامية والعناصر العربية تكاد تلتحم فى هذه الأساطير. وتدور هذه الأساطير (١٠) حول دور

الفقيه المعلم العربى الذى يفد الى افريقيا. ومن بعض أجزاء الوطن العربي، والذى يرتبط بالأسرة الحاكمة ويعطيها العلم والدم العربى والثقافة الاسلامية، وتكتسب بفضله وبفضل ما اكتسبت عن طريقه مكانا مرموقا ومميزا بين الأسر الأخري. ويقوى بذلك تأثير هذه الأسرة فى المجال الثقافى والاسلامى وتزداد سطوتها فى مجال الحكم. وبعد ذلك تنظر هذه المجموعات الافريقية المسلمة اليتلك المرحلة (مرحلة ارتباطها بالمعلم الفقيه العربي) على أساس انها بداية نشأتها وتاريخها وتهمل كل ما سبق تلك المرحلة مع التركيز عليها وعلى ما سيعقبها ثم يبدأ أفراد هذه المجموعة يذكرون انهم عرب وأن هذا الفقيه المعلم هو جدهم وعن طريقه ينتسبون الى العرب. وبعد ذلك يصوغون سلاسل النسب والأساطير التى تربطهم بالوطن العربي.

وكما هو متوقع فان العديد من هذه المجموعات تحاول الارتباط بقريش وادعاء النسب القرشي، غير أن هذا الارتباط العربى الافريقى لا يقتصر على الجانب الديني. فبالاضافة الى الحجاز ـ وقريش على وجه التحديد ـ نجد تراث بعض المجموعات المسلمة فى شرق افريقيا يحاول ربطها بمصر وسوريا والجنوب العربى ودول الخليج.

ويمكن اعتبار هذا النوع من التراث المتمثل فى الأساطير الدينية والتاريخية وما يرتبط بها من أنساب على أساس انه مؤشر هام فى طريق الصلات العربية الافريقية. ولا شك فى أن هذه الأساطير تتفق فى مضمونها العام مع الواقع التاريخى فى تلك المنطقة غير انها تختلف عنها فى كثير من تفاصيلها وما يهمنا هنا انها صدى للمؤثرات العربية والاسلامية فى تلك المنطقة. وهى فى نفس الوقت اعتراف بهذه المؤثرات واعلان عن الرغبة فى المزيد منها (١١).

ثانيا: الاثر العربى فى الشعر

١ ـ التراث السواحيلى من الشعر عربى الاصل اسلامى المنبع

أثرى الفن التقليدى للتعبير الشفهى عن طريق الشعر الأدب السواحيلى بمجموعة قيمة من الأعمال الشعرية. فقد عثر على حوالى ٧٠٠ مخطوطة شعرية تستخدم الحروف العربية. نشر منها الثلث فقط، معظمها قصائد دينية تعكس أحداثا وقعت فى الاسلام. وبعضها له أصل موجود فى الأدب العربي. والفارسي والتركى ، والملاوى ، ولا عجب فى ذلك فقد وصلت المؤلفات العربية من حضرموت وعمان وترجمت الى السواحيلية. ولا شك أن هذه المؤلفات قد وصل معها عدد من الشعراء العرب عاشوا فى سواحل شرق افريقيا وأرسوا تقاليد الشعر السواحيلى مثل السيد عبد الله بن على بن ناصر والسيد ابو بكر عبد الرحمن المعروف بالسيد مناسب. وإذا كان الشعر ينبع من المجتمع ويعكس ثقافته فلا عجب فى أن يعبر الشاعر السواحيلى عن الثقافلا الاسلامية فى مجتمع طابعه الغالب اسلامى عربي.

هذا وإذا وضعنا فى الاعتبار أن العرب كانوا بالنسبة للسواحيليين يمثلون الطبقة الصفوة فلا غرابة اذا كان السواحيليون يريدون التشبه بهم فى كل شئ حتى فى طريقة تأليف الشعر وفى موضوعاته وكان من الطبيعى أن نتوقع أن يعكس الشعر السواحيلى أنماط الشعر العربى والمعرفة بالثقافة الاسلامية وبحياة النبى والصحابة.

وظهر عدد كبير من الشعراء أجادوا الشعر لأن اجادة الشعر كانت تعتبر أمرا هاما لأن الشاعر فى المجتمع السواحيلى كانت له مكانة خاصة بين السكان لانه كان من العارفين بأمور الدين الاسلامى والميراث الثقافى العربى والاسلامي. وهكذا اصطبغ الشعر بطابع احترام الطريقة الاسلامية فى الحياة وأهميتها فى الماضى التاريخى لشرق افريقيا.

ولاشك أن الشعر السواحيلى له طابعه الخاص لانه خليط من الثقافة العرية والافريقية ويرى الدكتور نابرت أن الأدب السواحيلى فى جوهره يغلب عليه الطابع العربى لا الأفريقى فى مادته وروحه. ويسترسل فيؤكد انه من الصعب أن نجد فى الأدب السواحيلى ظواهر افريقية خالصة. لذلك لابد من خليفة متينة فى اللغة العربية والحضارة الاسلامية اذا أردنا أن نفهم الشعر السواحيلى حق فهمه لأنه يحتوى على عدد كبير من الكلمات العربية والمفاهيم الاسلامية، والتى يبدو أن الكتاب السواحيلين كانوا على دراية تامة بها. وفى الواقع الشعر السواحيلى ملئ باشارات إلى قصص دينية وقيم اسلامية لا يمكن دراكها دون الرجوع إلى الأصل العربى والى القرآن الكريم لانه الكتاب الذى قرأه كل الشعراد السواحيليين باهتمام وعناية بالغة ولا شك فى أنه كان له أكبر الأثر فى تفكيرهم ودينهم. وهذا يجعلنا نعتقد أن القارئ السواحيلى كان فى فترة زمنية معينة يعرف هذه القصص ويدرك هذه المفاهيم، ولذلك فان الشاعر لم يكن فى حاجة إلا إلى ايماءات بسيطة حتى يذكر القارئ بالقصة كلها، أما القارئ الأوربى فلكى يفهم أى أدب سواحيلى حق فهمه يجب عليه أولا أن يكون على دراية بالأدب والفكر العربى والقيم المعتقدات الاسلامية.

ولعل أهم الظواهر التى اكتسبها الشعر السواحيلى من الثقافة العربية ما يلي:

١- أى عمل أدبى سواد كان نثرا أم شعرا يبدأ بكلمة بسم الله الرحمن الرحيم. وان كان بعض المخطوطات قد عثر عليها بدون هذا فهذا معناه أن الصفحة الأولى من المخطوطة قد فقدت. وتتخذ القصيدة المسجد كخلفية حيث يجلس الرسول مع الصحابة. ومقدمة القصيدة عبارة عن ديباجة ابتهال ودعاء لله بأن يعطى للشاعر الهام الكتابة ثم يلى ذلك مديح الله ورسوله والصحابة ثم يبدأ الموضوع عادة بالاشارة إلى الأصل العربى الذى اخذت منه القصيدة

فمثلا الكاتب فى قصيدة "Shufakaa" (١٢) يشير إلى انه وجد مادة القصيدة فى الكتب العربية

انها قصة عجيبة مكتوبه باللغة	Mbwene hadithi ajabu
العربية ومعناها واضح لى	Yaandishiwe maktabu
وعندما رأيتها فى الكتب فكرت	Kusoma kwa kiarabu
فى ترجمتها وكتابتها بالسواحيلية	Maana yakinlea
	Niyawenepo chuoni
	Moya wangu hatamani
	kubodili kimangani
	kwa kiswahili kuoriua

وقد يشير الكاتب إلى ذلك فى نهاية القصيدة كما فى ملحمة سيدنا أيوب، حيث نجد الشاعر يقول فى نهاية القصيدة

لقد انتهيت من كتابة قصة	kisa cha tumwa ayubu
أيوب بتسهيل من الله	nimekoma kukutubu
الذى جعل المهمة سهلة	kwa auni ya wahabu
لى وميسرة - ربى والهى	Rabbi meni sahilia
ذى الجلال - وأن أحولها	Ameifanya sahali
من العربية إلى السواحيلية	illahi Rabi jalali
ونحن نجد الأصل العربى فى	kiarabu kubadili
كثير من الكتب وفى الكتاب المقدس	Iugh ya kiswahili (١٣)

ومع أن الشاعر يشير فى النص إلى الأصل العربى الذى رجع اليه وأخذ منه موضوع القصيدة فاننا من النادر أن نستطيع أن نتتبع أصل القصيدة فى مصدر عربى واحد فمثلا فى utendi wa abdarahmani يقول الكاتب انه أخذ القصة من مجموعة كتبها أنس بن مالك أبو حمزة ولكن ليس هناك أى تحديد بالضبط فى النص من أى مجموعة أخذ موضوع القصة. والاشارة هنا إلى مجموعة أنس بن مالك أبو حمزة اشارة عامة لأن له مؤلفات كثيرة، وحتى اذا قبلنا ذلك فان الشاعر يبدو انه لم يتتبع المرجع حرفيا.

٢. مدى تأثر مضمون الشعر السواحيلى بالثقافة العربية الاسلامية

الهدف الأساسى من كتابة الشعر السواحيلى هدف دينى وعقلى وحتى اذا كانت القصيدة على شكل قصة فانها قصة دينية هادفة تقص أخبار الأنبياء والصالحين لكى تتخذ كقدوة حسنة مثل ملحمة سيدنا أيوب، وقصة سيدنا يوسف وقصة السيدة فاطمة والسيدة عائشة وقصص الخلفاء الراشدين الخ...

ونلاحظ أنه تغلب عليها لمحة من التصرف والزهد والدعوة إلى ترك ملذات الحياة والاتجاه إلى الله والآخرة. ومن الأفكار التى تدور كثيرا فى الشعر السواحيلى فكرة ان هذه الدنيا وما عليها سراب. ان الشيطان هو الذى يزين لنا ان هذه الدنيا بما فيها من متاع وملذات كما أن هذه الحياة مصيرها الفناء ان العالم الاخرة هو الأهم وهو الحقيقة "haki" لذلك يجب أن يتطلع الانسان إلى الآخر ويحاول أن يتبع أصول الدين كى يفوز بالجنة وينجو من عذاب الاخرة (١٤).

كتب الشاعر السواحيلى يقول:

ابتعد عن ملذات الحياة فهى	Ladhati ya ulimwengu
تفسد الروح	Tahadhari ndagu yangu

Yatakungia matungu	اجلس وحاول
uketi na kujutia	أن تتوب
Binadamu duniani	تذكر انك زائر فى هذه الدينا
Yeye ni mtu ngeni	مهما تمتعت فيها
Ungaziona na shani	بالعزة والشأن
na furuha zoto pia	ومهما رأيت فيها من ملذات (١٥)

ويصف الشاعر عذاب النار:

walimugumba na mato
kwa koko za muoto
muwili una vukuto
hata ruhu ikak wawa (١٦) (١٧)

Usighrika kwa mali	لاتغتر بالمال أو
na ubora wa awili	الجمال أو المنصب
Wala kwa umbo jamali	كل ذلك عرض
Fahamu utopotea (١٨)	زائل
Dunia, kama vuli (١٩)	الحياة كالظل
Usido wewe amaka	اطلب المغفرة فى
maghufira kuyatake	ظلام الليل ولا تؤخرها
wala isiwe kucheke	اجلس واطلب

uketi na kujatia	المغفرة

يقـول الشـاعـر أن العـمل الصـالح هـو الطريـق إلى الجنة فـتـمـسك بأركـان الاسلام الخمسة الصلاة، الزكاة ، الصوم، الحج، والشهادة.

Mtu alowata sala	لا تأكل من من يهمل الصلاة
usile naye kyakula	لاتجلس فى أى مكان
Wala siketi mahzala	جلس
kwa bara na bahariya	
Na mali toani zaka	بارك مالك بالزكاة
ndipo taviko baraka	حتى لا يضيع مالك فى
Wala hatolifika	البر أو البحر
Dwa bara na bahariya	
kala rasuli amini	من يصوم رمضان
yandamapo ramadhani	تفتح له أبواب الجنة
Milango yote jammani	
iwazi hufumguliwa	
udhuru wa ramadhani	صوم رمضان لا يجب
ni kuweko kitandani	على المريض أو
An ni mtu mzito (٢٠)	المرأة الحامل
Na hija siyo ya mwisho	اذكر انك لست
iliyo maammurisho	مكلف بالحج فقط

maskini wape posho	ولكن للفقير واليتيم [٢١]
mayatima kumuwaleya	حق فى مالك

الخطايا التى يجب الابتعاد عنها هى الزنا، السرقة، الخمر، الميسر الخ...

Na waliya wakizini	من يرتكب جريمة
binati,kuwa thamini	الزنا يجلب غضب
aghadhibike manni	الله عليه ويلعن
Aibu kuwatoleya	
kwanza liwati, na wivi	ابتعد عن الزنا والسرقة
na kya tatu ni ulevi	والخمر وكل ما يسكر
killa kinakyo kulevya	
Tena usiwe bakhili	لاتكن بخيلا بمالك
kwa yako rasilimali	وانفقة فى الخير
utumie yako mali	
la kher kasaidia	
Na dhuluma ni kamari	القمار جريمة
Epuda maangamivu	ابتعد عن الفساد والغيرة
ujifany mtulivu	وعن الغضب واهدأ
uondoe wote wivu	نفسا
maasi kuyakimbiya	

هناك اشارة فى الشعر اسواحيلى إلى نور الحق nuru الذى اخرج الناس من الظلمات إلى نور الايمان بالله

kitu cha kwanza awali	لقد خلق الله محمدا نورا للمؤمنين
alichoumba jalali	يهديهم الى نور الحق
ni Nuru yake rasuli	
ndkyo klotangulia	

وفى قصيدة اخرى يصف الشاعر السواحيلى قصة الخلق: كيف خلق الله السموات والأرض والأرواح، وكيف خلق الانسان الغاية من الخلق

Baada ya kwisha mungu	بعد أن انتهى الله
kuumba nti na mbingu	من خلق الأرض والسموات
aliwaweka kifungu	جمع الملائكة
malaika kawambia	
Napendekeza kuumba	وقال لهم انى جاعل
kiumbe ambacho kwanba	فى الأرض (٢٢)
nchini ajenge nyumba	
ma mashamba kulimia(٢٣)	

قصة ابليس مذكورة فى الشعر السواحيلى

Ghairi ya Ibilisi	فيما عدا ابليس الذى منعه
kando yuna waliwasi	كبرياؤه من أن يسجد لآدم
kiburi na kaisi	
yeye hakusujudia(٢٤)	

أعاد لاسلام للمرأة مكانتها في المجتمع الأفريقى وجعل لها حقوقها ويصرها بواجباتها . والشعر السواحيلى يزخر بالقصائد عن كيفية معاملة الزوج لزوجته وعن واجبات الزوجة نحو زوجها .

Mke ntwii mumeo	ايتها الزوجة اطيعى زوجك
na mume ntwii mkeo	أيها الزوج اطع زوجتك
musiguje zenu nyoyo	اجعل علاقتكما تقوم
mukashirik ubaya	على المودة والرحمة
Yatada musikizane	حاول أن تفهم زوجتك
na mema muambizane	وأن تقول لها قولا حسنا
muishi musiatane	وأن تعيش معها فى
kwa salama na afiya	سلام وصحة والا تهجرها

كذلك هناك شعر عن المرأة يوصى المرء بأمة ويذكره بما تحملته كل ام من الجهد فى الحمل والولادة والرضاعة وكيف ضحت فى سبيل طفلها حتى شب وكبر . وتقول الأية الكريمة «وبالوالدين احسانا»

Ela sifanyan, kazi	لا تكن شريرا تحتقر أمك
kumkirihi mzazi	تذكر كيف ربتك
uwaze wake ulezi	واحتضنتك
mdiya mbili mekuleya	
Mekulea miba changa	امك حملتك حتى أتممت
na upevu ikatunga	الوقت المناسب عندما

hadi siku ya mkumga	اتى وقت الوضع
kuvyaa kudaadiya	وحضرت القابلة
kwa nguvu zake maliki	وبكل قواها حاولت
akakuonya twariki	ان تعطيك الحياة. وتحملت
akakuvyaa kwa dhiki	الآما شديدة لكى
na kite kukujikiya (٢٥)	تضعك وتكتب لك الحياة

وقد كانت الفلسفة الافريقية البنتوية تقم على مبدأ القوة والعنف، القوى يستبد بالضعيف، والغنى بالفقير. وجاء الاسلام بمبادئ الحق والعدل والأخاء والمحبة والتراحم. وبذلك أعاد الأمن والسلام إلى القلوب. ان الله يرعى ويحمى المؤمن ويراقب أعمال ويعاقبه ان أخطأ ويكافئه ان أحسن. الله عادل فى حسابه مع عباده.

Aliye mpale sana	ان الله لطيف بعبادة
kwa wiumbe jamiina	ولم يكن له كفوا احد
mfana wake hakuna	فى السمأ ولا
mbingu na yote dunia	فى الأرض
wendanio waumini	اتق الله فى معاملة اصدقائك
nendo nao kwa imani	المؤمنون اخوتك. لا تجعل
ndicho kiwatu na dini	متاع الدنيا الزائل يعمى
Sighurike kwa dunia	بصرك
Yatake bani adamu	يجب أن يساعد كل ابناء

tuta mbuane kwa hamu	أدم بعضهم بعضا وأن يحب
ni haki ya Islamu	بعضهم بعضا
mwendo kumsaidia	
yatak tawe makini	لا فرق بين الغنى والفقير
tupendome dumiani	الكل سواء أمام الله
tajiri na mmasi- kinne	يجب أن يكون المؤمنون
tuwe ni kita kimoyo	وحدة واحدة
kwa weme wa kishariya	متبعا أصول الشريعة
kwanza uwe na hishima	احترم أمك وأباك
kwa wake baba na mama	وكل شخص بالغ
na killa mtu mzima	
adabu kum faniya	
Uwapende majirani	أحب جارك وأصدقائك
na sahibu ikhuwani	واخوتك ولا تحاول
pasi kuwa naumd ani	أن تؤذى أحد
maovw kuwatendea	
Na wayyele wathamini	احترم والديك وأحب
upende na majifani	جيرانك واعتصم
Islamu shikaneni	بحبل الله مع المؤمنين (٢٦)
jiina letu ndugu moya	

يوجد التسبيح بصفت الله وذكر أسماء الله الحسنى ودعاد الله ورسوله بالأسماء والصفات وطلب الاستجابة والخضوع فى عديد من القصائد. وهناك تسبيح مشهور كتبه السيد مناسب بن حسين المولود فى لامو وهو يذكر فيه انه اطلع على الاصل العربى فى كتاب عبد الله باكثير «الدرر البهية» (٢٧).

واهتم الأدب العربى بتدوين الحديث عن نشأة النبى وحديث أصحابه الذين أبلوا معه فى اقامة الدين وفى جهاده فى سبيل الله واصطدامه مع المشركين. ومن العرب الذين اهتموا بتدوين السيرة النبوية عروة بن الزبير بن العوام وابن اسحاق والواقدى الطبرى اين هشام ولم تنقطع العناية بالتأليف فى السيرة إلى يومنا هذا فكان المشتغلون أولا محدثين ناقلين، ثم رأينا من جاء بعدهم جامعين مبوبين، وقد تناولت هذه الكتب السيرة وبالشرح أو الاختصار او النظم ليسهل حفظها.

وقد ظهر نوع من التأليف فى السيرة هو نوع من التلخيص إلا انه تلخيص لناحية خاصة من حياة الرسول ومولده وما يتعلق بهذا المولد الكريم ونشأته وطفولته ثم حياته من شبابه إلى بلوغه السن التى حمل فيها النبوة واضطلع بعبء الرسالة وما طبع عليه من خلق طيب وصفات حميدة ، وهذه هى الموالد. والمولد يعده العلماء الدينيون ليلقوه فى الحفل الرسمى العام فى المساجد أو غيرها.

٢ـ ولا شك أن أدب السيرة العربى كان له أكبر الأثر فى الشعر السواحيلي

السيرة النبوية فى السواحيلية (٢٨)

السيرة النبوية فى الساحيلية لعبت دورا كبيرا فى بلورة الفكر الاسلامى فى شرق افريقيا وانعكست فى عقائده ولغته وأدبه بل وفى سلوكه. والسيرة النبوية فى شرق افريقيا عبارة عن ترجمة من سيرة عربية لمولد النبى إلى اللغة

السواحيلية. وأشهر هذه التراجم وأكثرها انتشارا مأخوذ عن مولد جعفر البرزنجي (٢٩) الذى كتبه محمد العزبى وقد ترجمة محمد بن عثمان ثم ترجمه بعد ذلك السيد مناسب مما يدل على شيوعة وانتشاره بين السواحيليين وعموما تعتبر ترجمة السيد مناسب kitabu maulidi من أشهر التراجم وتقع فى ٢٩ جزءا.

وتتلى هذه الموالد عادة فى أمسية كل يوم خميس فى المنازل والمساجد وللتبرك فى الاحتفالات، مثلا عند الاحتفال بالانتقال من منزل إلى اخر. وبطبيعة الحال كانت تتلى هذه الموالد فى المولد النبوى الشريف. يبدأ المولد بالصلاة والدعاء ثم يسرد نسب أسرة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ثم تتتابع أحداث السيرة النبوية كما نعرفها، كيف ولد... كيف فقد والديه... كيف تزوج.... شخصيته وصفاته، ثم يختتم المولد بالصلاة وهناك ايضا ملحمة «حياة محمد» وتتلى فى المولد النبوى الشريف.

١ ـ البردتان : (٣٠)

(١) ترجم البكرى (٣١) (محمد ابن جمبيني) قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) إلى السواحيلية umbali suadu وهى عادة تتلى قبل بردة البوصيرى ليتبارك بها الناس فى احتفالات المولد النبوى الشريف.

(٢) **بردة البوصيرى** : هناك مخطوطتان لبرته البوصيرى فى السواحيلية أحدهما كتبها الشريف عبد الرحمن أحمد البدوى وهى مكونة من ١٧٢ فقرة والأخرى للمعلم يحيى على عمر وهى مكونة من ١٢٤ فقرة. وهى مترجمة عن قصيدة للبوصيرى وتسير على نفس النسق . والقصيدة العربية ميمية وكذلك القصيدة السواحيلية.

قصة بردة البوصيرى انه كان مريضا وكان يقرأ بردة كعب بن زهير ففكر

فى أن يكتب بردته فنام وحلم أنه رأى النبى وانه ألهمه ليكتب القصيدة وأن النبى كافأه كما كافأ كعبا من قبل وألقى عليه بردته. واستيقظ البوصيرى وهو مازال يعانى من قشعريرة الحمى وبدأ يكتب هذه القصيدة التى خلدت اسمه.

وتستهل القصيدة مثل القصائد العربية بالاشارة إلى ذكرى الحب المفقود. وفى الحقيقة الطابع الدينى هو الذى يعطى القصيدة جمالها. وهى عبارة عن صلاة للوقاية من شرور الدنيا والآخرة، فهناك اعتقاد أن قراءة وتلاوة شعر مدح النبى يبارك من يقرأه.

ولعل أهم ما يميز المدحة النبوية ما نسميه بالابتهال والميل إلى النصح والارشاد واستخراج العظات والعبرة من سيرة محمد عليه السلام . وعموما يغلب على معظم الشعر الدينى طابع الميل إلى الزهد فهو شعر صادر عن نفوس لا تطمئن كثيرا إلى الحياة والأحياء، شعر يتجه إلى نبذ الحياة ، وكبح جماح النفس، وتحقير المال والبنين، ومظاهر الغنى والسلطان الدنيوي. ونلحظ فى الشعر جبرية صريحة ترى ان الانسان لن ينال اكثر مما قدر له من الأزل مهما يعمل ولو طوى البيد سعيا وراء الرزق.

الاسراء والمعراج فى السواحيلية

يحتفل المسلمون فى شرق افريقيا بليلة الاسراء والمعراج لمدة ٣ ليال تبدأ من ٢٥ رجب، وتتلى فى هذا الاحتفال بعض فقرات من قصة الاسراء والمعراج بالعربية وبعدها الترجمة السواحيلية. وهى من اكثر القصص السواحيلية شعبية ولها عدة نسخ، منها نسختان مكتوبتان بالنثر المسجوع وهناك عدة تراجم للأصل العربى أحدها موجودة فى مومبسا مؤرخة ١٣١٤هـ / ١٨٩٦ وهى للشيخ الأمين بن على والأخرى لسليم وعلى والثالثة للبكري. (٣٢)

وقصة الإسراء والمعراج موجودة فى الأدب العربي، والفارسى والتركى

والمالاوى الخ.. وأغلب الظن أن السواحيليين قد اطلعوا عليها فى الأصل العربى للبرزنجى وابن عباس وفى نسخة نجم الدين الغيطي. ويبدو التأثر الواضح فيها بكتاب عن السنة النبوية واسمه «مصابيح السنة» الذى جمعة الامام حسين.

وتختلف قصة الاسراء والمعراج فى السواحيلية عن الأصل العربى فى نظمها وفى طريقة الوصف وعرض المشاهد، ولكن الحقائق التاريخية مقدسة. فالشعر السواحيلى قد تناول الموضوع بشئ من الحرية مما يجعل المقارنة بين العملين صعبة ويجعل القصة تبدو فى السواحيلية كأسطورة فيها أحداث خارقة تجعلها تقترب من القصص الخيالية. وقد اهتم السواحيليون بها لا لقيمتها الأدبية كشعر بقدر قيمتها كقصة هادفة لخدمة المجتمع والدين، فهى تعطينا فكرة عن مفهوم الاسلام فى المجتمع السواحيلي.

وتبدو الخلفية الاسلامية للقصة فتبدأ القصيدة فى مكة فى بيت الله الحرام. وهى عبارة عن رحلة الرسول عليه السلام من المسجد الحرام إلى المسجد الاقصى عبر السموات السبع ويصعد محمد عليه السلام إلى ربه ويقوم برحلته حول الكون ويقابل الأنبياء والرسول وهى تصور لنا العذاب الذى سيلاقيه من خالف تعاليم الدين والمتع التى سيجدها من اتقى الله وسار طبقا لاصول الدين. والاوصاف التى ترد فيها عن الجنة والنار تقترب إلى حد كبير من الأوصاف التى وردت فى القرآن وفيها اشارات كثيرة إلى آيات وردت فى الكتاب المقدس.

الغزوات والفتوحات الاسلامية فى الشعر السواحيلي

اهتم الأدب العربى التاريخ الاسلامى بتدوين أخبار المغازى وتدوينها بالنثر المسجوع، وممن عنى بأخبار المغازى وهب محمد منبه المتوفى ١١٠هـ وقد الف كتابا فى المغازى موجودا فى هيد لبرج بالمانيا، وكشر جبيل بن سعد المتوفى ١٢٣هـ وابن شهاب الزهرى المتوفى ١٢٤هـ وعاصم بن عمر بن قتادة المتوفى ١٢٠هـ وعبد الله بن ابى بكر بن حزم المتوفى ١٣٥هـ وموسى بن عقبة المتوفى

١٤١هـ ، ومعمر بن راشد المتوفى ١٥٠هـ، ومحمد بن اسحاق المتوفى ١٥٢هـ والبكائى المتوفى ١٨٣هـ، والواقدى المتوفى ٢٠٧هـ، ومحمد بن سعد صاحب كتاب الطبقات الكبير المتوفى ٢٣٠هـ، وابن هشام المتوفى ٢١٨هـ .

أما الشعر السواحيلى الذى يحكى قصة الحروب التى خاضها الأبطال فمعروف باسم Tendi أو Utendi فمن غزوات النبى التى ذكرت فى الشعر السواحيلى عزوة أحد Utendi wa uhudi وغزوة حنين utendi wa hu- naini وبدر utendi wa badri ومن الملاحم الهامة التى تدور حول الحرب مع اليمن فى زمن الرسول ملحمة رأس الغول utendi wa ras il Ghuli وترى ورنر(٣٣) أن هناك علاقة وثيقة بين النص العربى للقصة والنص السواحيلى وان كان هناك بعض الاختلافات وتجسد هذه القصص القيم الخلقية، والاجتماعية، والدينية، ممثلة فى الفترة الأولى من تاريخ الاسلام وتوحى كلمة قال الراوى لنا بأن هذا النوع من Utendi يميل إلى الأدب الشعبى كثيرا.

هناك اشارة مباشرة إلى أن شعر المغازى كان يتلى على العامة او يلحن فالراوى قد يخاطب الجمهور فى وسط القصيدة ويصلى على النبى أو يتلو آية من آيات القرآن. وقد تناولت الأساطير العربية الفتوحات الاسلامية بعد موت النبى فى عهد الخلفاء الراشدين .

وفى الحقيقة ليس هناك شعر فى اللغة السواحيلية قد تناول هذه الفتوحات فيما عدا «ملحمة هرقل» المشهورة وتسمى فى السواحيلية Chuo cha herekali أو utenzi na tambuk ولها ٨ مخطوطات وهى وان كانت من أصعب القصائد السواحيلية فهى اكثر جمال من حيث احكام النظم، وقوة التعبير، وتماسك التأليف.

ولا شك أن مادة القصيدة مأخوذة من وقائع معركة تبوك الشهيرة وتدور حول الفتوح الاسلامية. وقد اكد ذلك Meinhofi فى : zetschrift fur

kolonial sprachen (11,1912) وأشار c. Beckler إلى ان اصل هذه القصيدة اسطورة عربية، وأصر Rudi paret فى مقالتين على أن اصل هذه القصيدة أسطورة عربية مكتوبة بالنثر المسجوع تتخللها مقطوعات من الشعر، أما Martin Abel فقد نشر النص العربى اللقصيدة ويرى Paret ان قصص غزوات النبى لها اكثر من نص فى العربية وكل نص يتناول الغزوات بطريقة مختلفة ولذلك فان الشاعر السواحيلى قد يكون اطلع على اكثر من نص وعلى العموم نجد أن الشاعر السواحيلى يتيح لنفسه قدرا كبيرا من حرية التصرف، فمثلا قد تتناول القصيدة مرحلة فقط من الغزوة وتكون منها قصة أو تجرى بعض التعديلات على الأحداث مما يجعل بعض الأخبار منافية للحقيقة هذا وان كنا نلاحظ ان الشاعر كان حريصا على التسلل التاريخى للحوادث كما قعت. وتبدو القصيدة السواحيلية اطول بكثير من الأصل العربي.

وغالبا ما يكون الشاعر السواحيلى فى قصيدة هرقل قد اطلع على مخطوطة لقصيدة هرقل مؤرخة ١٧٢٨ وهى الموجودة فى هامبورج فى مكتبة الدراسات الافريقية 119 - No. 355411

Bibliothek des seminars fur Afrikanischem sprachen.

تفتتح القصيدة كالعادة باسم الله ويطلب الشاعر الالهام منه ثم يبدأ فى المدينة حيث يصل خبر استشهاد جعفر وهنا نجد فكرة القتال فى سبيل الله واضحة. وتؤكد القصيدة دائما على أن الشهيد سيذهب إلى الجنة، وان النصر ما كان ممكنا لو لم تكن هذه ارادة الله «ولا تقولوا لمن يقتل فى سبيل الله أمواتا بل أحياء ولكن لا تشعرون....» وفى الاخرة تكون جراحه وساما له وتكون منزلته مع النبيين والصديقين «فليقاتل فى سبيل الله الذين يؤثرون الحياة الآخرة على الدنيا» «ومن يقاتل فى سبيل الله فيقتل أو يغلب فسوف نؤتيه أجرا عظيماً». صدق الله العظيم

وتصور الملحمة السواحيلية أحداثا تمت فى ٨ سنوات بين العرب والروم من ٦٢٨ حتى ٦٣٦ عندما هزم الروم فى معركة اليرموك. وتبين أن موقعة «مؤته» كانت السبب المباشر لغزوة تبوك ولكن الحقائق التاريخية تثبت ان معركة تبوك كانت لها أسباب اخرى كثيرة. كذلك لا تذكر الملحمة أن النبى قد مات ٦٣٢ وأن أبو بكر قد مات ٦٣٤ وأن المعارك الكبيرة كلها كانت بعد موت النبى فى زمن أبى بكر وعمر وأن هرقل كان فى اودسا وليس فى دمشق كما ذكرت الملحمة. ويصور هرقل فى الشعر السواحيلى بصورة مختلفة عن صورته فى التاريخ البيزنطي. فهو مصور كملك متعصب سريع الغضب لدية امكانيات واسعة من المال والجند ولا تظهر القصة بطولة خالد بن الوليد وعمرو بن العاص الذين

تم النصر على ايديهما وتظهر شخصية على ابن أبى طالب ربما لان له مكانة خاصة فى نفوس السواحيليين فى شرق افريقيا . ولا ترمى القصة إلى مجرد سرد الأحداث التاريخية بقدر ما ترمى إلى اظهار أن جيوش الرسول عليه السلام تم لها النصر والتفوق على جيوش الروم التى كانت تفوقها عدة وعتادا بقوة الايمان وبمشية الله تعالى (٣٤).

والمضمون الاسلامى واضح فى الشعر السواحيلى ولكن هذا لا يعنى ان الشعر السواحيلى كان شعرا وعظيما دينيا فقط، فقط رأينا الشاعر السواحيلى يتغنى بالشعر شفهيا فى موضوعات دنيوية كالهجاء والشكوى والغزل العشق. ويطلق على الشعر الغنائى "Nyumbi" ومن أشهر الأغانى The Love of hamisi and hadija migdad na myasa.

هنا نلاحظ انه حتى فى الأغانى هناك درس، فمثلا فى قصة حب خميس وخديجة نرى فيها درسا للشباب وهو ان الشاب يجب ان يترك لأهله حق اختيار الفتاة التى تصلح له لأنهم لديهم خبرة وان الفتاة التى تهرب مع حبيبها لن

تكون زوجـة مـخلصـة، وأن الشـاب يجب ألا يفكر فى ان يتـزوج فـتـاة أغنـى منه لانها ستكلفه فوق طاقته.

ومعظم الشعراء من المسلمين بل من رجال الدين والفقهاء والقضاة والشاعر الوحيد الذى تكلم عن الخمر ه Fumo Liongi (٢٥) وشخصية ليونجو فى الأدب السواحيلى تذكرنا بشخصية عنترة فى الأدب العربي، فهو رمز الشجاعة والقوة وهو يقول انه كان يشرب الخمر ليكون قويا فى الحرب. شـخـصـيـة ليونجو شخصية اسطورية تشبه إلى حد كبير شخصية شمشمون ولكن سر قوته لا يكمن فى شـعـره وإنما فى فتـحـة أنفه. وتدور أحداث قـصـة ليـونجـو ويستغل ملك الفال نقطة ضـعف ليونجو ليكلف حفيدة باغتياله فعلا يقتل ليونجو بواسطة ابنه والمعركة بين البطل الشجاع وابنه تذكرنا بقصة أوديب.

الاثر العربى واضح فى شكل الشعر السواحيلي

وولعل اثر اللغة العربية يبدو واضحاً فى القصائد التى كتبها السيد عمر بن امين ناصر الأهوال (١٨٠٠ ـ ١٨٧٠) فقد كتب عددا من القصائد الدينية اهمـها قصيدة Waji waji قـصـيـدة Dura mandhum قـصـيـدة واجي واجي والدر المنظوم. وقـد اتبع طريقة خـاصـة فى كتـابة القـصـيـدة بحـيث اذ جـمـعت حروف اوائل ابيات القصيدة كونت الالفباء العربية. وتبدأ القصيدة بحرف الألف فنجد البيت مقسم الى اربعة اشطر الأول يبدأ بحرف ألف مفتوحة والشطر الثانى يبدأ بحرف الألف مكسورة والشطر الثالث يبدأ بحرف الألف مضمومة والشطر الرابع ينتهى بطريقة موحدة وهى الميم فالقصيدة ميمية (٣٦).

1- Alifu Andika muw andishi khati utuze,

Isimu ya mola utangulize'

Utie nukuta na irabuze

Wasiilahini wenye kusoma

2- Bei Ba ada ya ina kulibutadi,

Bi - jahi Rasuli tutahamadi'

Bushura ya popo nasi tufidi,

Mola atujaze mema.

3- Tei Taubd ya mja akitubia,

Tilika Rasuli ni kumsalia,

Tubuni ziumbe hini dunia,

Desho siratini uwe salama

الى اخره...(٣٧)

والشعر فى شرق افريقيا سواحيلى اللغة ولكنه غربى قالبا ومضمونا فهو يزخر بالمعانى ويستعمل أيضا قوافى الشعر العربى ووسائله الفنية

٤ـ درج الشاعر على بناء قصيدته بناء تقليديا اساسه الجمع بين عدة أغراض: وصف، ومدح، وحكمة، ونحوها مع وحدة الوزن والقافية بالرغم من طول القصيدة. وقد نجد نوعا من الضيق بالتزام السطر فى كتابة البيت، ولذلك نجد البيت مكتوب بصورة مقطعة فقط يقطع البيت إلى عدة اشطر ولكن ليس فى ذلك خروج على النمط التقليدى من وحده أسطر الوزن والقافية.

٥ـ ونمط الشعر Shairi يتكون بيته من اربعة اسطر و كل سطر من شطرين وكل شطر من ثمانية مقاطع ولذلك فهو رباعى الاشطر ويمكن ان نشبهه بالرباعيات

وهذا النوع من الرباعيات معروف فى التراث الأدبى العربى ويستعمل بكثرة

فى الشعر الفارسى ولعل خير مثال لذلك رباعيات الخيام وقد قام الشاعر مشعبان روبرت بنظم الشعر على منوال رباعيات الخيام

٦ـ ميزت ظاهرة التخميس بعض القصائد السواحيلية مثل الموالد والبردتين والابتهالات والدعاء مثل دعاد للشيخ محى الدين وقصيدة الانكشاف لعبد الله بن على بن ناصر وقصيدة Waji Waji للسيد عمر بن أمين وتخميس ليونجو. ويبدو ان التخميس فى السواحيلية متقتبس من تخميس الوترية لمحمد عبد العزيز الوراق ومزال هذا التخميس يقرأ إلى الأن فى المساجد بعد المغرب من تخميس بردة البوصيري. والتخميس هو ان يتكون كل بيت من خمسة اشطر كلها من وزن واحد وميزان كل قسم ١٥ مقطعا والاشطر الاربعة الاولى فى القافية والخامس مستقل ينتهى بروى القصيدى والذى يتكرر فى كل شطر خامس

٧ـ هناك كثير من الموالد العربية مؤلفة على وزن التسميط فهناك تسميط عبد الغنى النابلسى وتسميط الحريري. وقد تأثر الشعر السواحيلى بهذا الشكل وهذا الوزن يسمى فى السواحيلية Utenzi وفيه كل بيت يتكون قافية الأشطر الثلاثة أولى واحدة وتختلف عن قافية الشطر الرابع والتى تلزم الشطر الرابع فى كل ابيات القصيدة وهذا الوزن من اكثر الاوزان استخداما فى السواحيلية وخصوصاً فى القصائد التاريخية والملاحم والوعظ انظر وصية موانا كوبانا التى نشرها Hichens & Alice Werner فى ١٩٣٤

الهوامـــش

١ ـ أنظر Knappert, J., : Is Swahili Literature Oral Or Written" The New Quarterly Cave II. No. 4, 1977. PP. 377 - 83.

٢ ـ نذكر مهم :

Taylor, William E. "African Aphorism: Saws From Swahili land" London, 1894.
Swahili Sayings from Zanzibar", I Proverbs II Riddles and Superstitions Dar es Salaam 1950.
Knappert J. "On Swahili Proverbs", African Language Studies XII, 1975, PP. 117 - 46.

٣ ـ انظر.Ingrams, W.H. "Zanzibar" london 1967. pp. 344

٤ ـ الملحق.

٥ ـ تفسير القرآن للشيخ عبدالله صالح الفارسى زنزبار.

Wapigachapa na Watangazaja Mwongozi Printing Press P.O. Box 568.

٦ ـ Werner, Alice Hichens, Mwana Kupana. The Azania Press Medstead - Hampshire. 1934.

٧ ـ أنظر : نفس المرجع السابق. Ibid.

٨ ـ انظر : نفس المرجع السابق.. Ibid.

٩ ـ انظر :

1- Knappert J. "Myths and Legends of the Swahili, London , 1970. P. 135.
2- Four Swahili Epics : Leiden 1964.
a. Utenzi Wa Maisha ya nabil adamu.,
b. Hadithi ya yaaqubi na yusufu. P. 9.
c. Utenzi wa Mwana Hasina Na Rashidi : Wali P. 91. Composed by Saidi Abdulla Masudi.

١٠ ـ A. I. Salim 1937, P. 19.

١١ ـ انظر : سيد حامد حريز : المؤثرات العربية في شرق افريقيا الخرطوم ١٩٧٨.

١٢ ـ انظر :

Werner, Alice, "Swahili Poetry", University Reader in Swahili and the Bantu Languages" (Shufuka P. 44, 45).
The Story of Compassion "Shufuka".

١٣ ـ انظر :

Allen, J.W.T. : "Tendi", Heinemann Nairobi, London, Ibadan 1971. (Utendi wa Ayubu).

١٤ ـ انظر سورة القصص الآية ٧٧.

واتبع فيما أتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا .

١٥ ـ Utenzi Wa Tabaraka Utungu wa Masudu mohammadi abdulla,

MS. in Arabic Script in the possession of EASC Library in Dar Es Salam, Doc. 245. Vol. 167, 174, p. 167 - 181, henthforth abridged as Tabaraka.

١٦ ـ انظر وصف النار والجنة في سورة النازعات، الغاشيات، الانسان.

١٧ – Knappert J. "Swahili Chuo Cha Dua." 33/2, 1963 P. 28 Vol. II
13 17-21, 23, 24, 26 - 30.

١٨ ـ Traditional Swahili Poetry E.J. Brill Leiden 1967, PP. 35 - 39.

١٩ ـ في قصيدة "الانكشاف" نجد نفس فكرة حتمية الفنان وهي قصة تجمع بين الأصل العربية والاحداث الواقعة فقد انهرت مدينة باتي بعد ان كانت مدينة عظيمة.

٢٠ ـ Knappert, J. Traditional Swahili Poetry, E.J. Brill Leiden,
1967. The Good Acts P. 41.

٢١ ـ وفي اموالهم حق معلوم للسائل والمحروم.

٢٢ ـ انظر : حكي القرآن الكرمي قصة الخق في سورة البقرة الآيات ٣٠ ـ ٣٣.

٢٣ ـ انظر المرجع السابق صفحة ٧٨ Ibid. P. 78.

٢٤ ـ انظر المرجع السابق صفحة ٨٣. Ibid. P. 83.

٢٥ ـ Knappert, J. "Traditional Swahili Poetry". E. J. Brill Leiden
1967. P. 54.

٢٦ ـ سورة آل عمران الآية ١٠٣ "واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا" ..
وقوله في سورة الحجرات الآية ١٠ وإنما المؤمنون أخوة.

٢٧ ـ انظر : Knappert, J.

- Swahili Theological Terms, African Language Studies VIII, London, 1967, PP. 82 - 92.
- Swahili Religious Terms, Journal of Religion in Africa, Vol. 3 No. 1, 1970, pp. 67 - 80.
- The Discovery of a lost Swahili Manuscript From the Eighteenth Century.
African Language Studies, V. 10, 1969, pp. 1 - 30.

٢٨ ـ انظر Knappert, J. "Swahili Islamic Poetry". Vol. 1 E. J. Brill, Leiden, 1971.

٢٩ ـ ولد البرزخي في المدينة في سنة ١٦٩٠م / ١١٠١هـ وكان خطيبا في المسجد النبوى وفي الوقت نفسه فقيها في الدين الاسلامي طبقاً للمذهب الشافعي، وقد مات ١٧٦٦ م / ١١٧٩هـ .

٣٠ ـ انظر : Knappert, J. "Swahili Islamic Poetry:" : Vol. Ii E. J. Brill : Leiden 1971.

٣٠ ـ البكرى شاعر دينى مشهور وقد عاش في مومبسا وقد الف كتاب Kio-kozi Cha Banati وهو دليل للفتاة عن الواجبات الدينية. وأطول وأهم قصيدة له هي قصيدة المعراج.

٣٢ ـ انظر : Knappert, J. "Traditional Swahili Poetry" : E. J. Brill : Leden 1967 p. 201.
Utenzi Wa Miiraji by sh. moh. Jambein Swahili Islamic Poetry Vol. 111.

٣٣ ـ انظر ـ Werner, Alice : The Moslem World Vol. x (1920) p. 26.

٣٤ ـ الأغانى السواحيلية كانت تستخدم نمطا نغميا معروفا بالمقامات مقام راست جركا، رصد، بياتي، سيكا، حجاز، نهاوند، حجازكار الخ... ولا شك ان شيوع هذه النغمات العربية يرجع الي الأثر المصري.

Knappert, J. : Swahili Songs. Africa and Ubresee XLX, 1967, pp. 163 - 172.

A Choice of Flowers, An Anthology of Swahili love poetry Heinemann (AWS 93), London 1972 : University of California Press, Berkeley.

٣٥ ـ انظر : Knapperty, J. : Four Centuries of Swahili Verse. London 1979. P. 68.

٣٦ ـ نظر النسخة العربية في نفس المرجع.

Harries, L. : Strung Pearls A Poem from the Swahili Arabic Text, Plate XXV - P. 147.

٣٧ ـ انظر : المرجع السابق.

قضيـــة الهــوية

كما صورها المسرح السواحيلى المعاصر

د. عبد الله نجيب محمد

جامعة القاهرة

١٩٩٧

المحتويات

تقديـــم

يعنى هذا البحث بدراسة الصورة التى رسمها المسرح لأزمة الهوية الوطنية فى المنطقة السواحيلية، والتى نتجت عن اشكالية العلاقة بين الثقافة الأوروبية والثقافة الأفريقية الوطنية.

والمقصود بالمسرح هنا هو «الأنتاج المسرحي» (١) وكما هو معروف، فأن الانتاج المسرحى فرع من الانواع الادبية التعبيرية التى تعكس أوضاع المجتمع الثقافية والاجتماعية وغيرها وتهدف احيانا إلى تغييرها أو توكيدها بالاضافة الى أغراض أخري.

وعند التعرض بالدراسة لهذا الموضوع، تثار علي الفور عدة أسئلة تحتاج إلى اجابات واضحة ودقيقة، من هذه الأسئلة، ماذا يقصد بالهوية أو الشخصية الوطنية؟ وما أهميه هذه الدراسة؟ وكيف يمكن متابعة التعبير عن أزمة الهوية من خلال المسرح؟ ثم ما هو المنهج الذى يجب أن يستخدم فى مثل هذه الدراسة؟

أما من حيث أهمية هذه الدراسة، فالواقع ان التاريخ الثقافى الحديث فى أفريقية يكاد يدور حول البحث عن الهوية الوطنية، وعن الخصوصية الأفريقية، خاصة بعد الصدام بالحضارة الأوروبية، التى مثلت نوعا من التهديد للذات الوطنية، وأصابتها بنوع من الأحساس بالثنائية والالتباس والغموض والحيرة، ومن ثم، وجد المفكرون والكتاب أنه فى الضرورى البحث عن جذورهم الحضارية وخصوصياتهم الثقافية، لذلك كانت هذه الأزمة مركبة، فمن جهة يقف الغرب

برؤيته خلفها، ومن جهة ثانية يقوم الكتاب بإعادة اكتشاف الذات وتاكيد الرؤية الوطنية للهوية، ونفى الرؤى الغربية بشأنها، والأهم من ذلك محاولة خلق أسس جديدة للعلاقة بين الطرفين، وشق طريق جديد يمثل هدفا طموحا أحيانا، ودفاعا أحيانا أخرى.

فى هذا الأطار حاول الكتاب الأفارقة قراءة تاريخهم مجددا، والتعبير عن ماضيهم وتراثهم وهويتهم على صعيد الفكر والأدب بفنونه المختلفة، ومنه المسرح، ولما كان المسرح وسيلة من وسائل الدعوة إلى التغيير، وكذلك التعبير والتصوير، لذلك رأينا أن نقوم بدراسة أزمة الهوية كظاهرة من ظواهر الثقافة، ومظهر من مظاهر الصراع والتغيير والتفاعل كما صورها المسرح السواحيلي.

ومجال البحث : كما هو واضح - ينتمى الى علم الاجتماع الأدبى أو سوسيولوجيا الأدب، ولهذا تعنى هذه الدراسة بمضمون الصورة الأدبية، ولا تهتم بالخصوصية الجمالية لتلك الصور، ومن هذه الزاوية عنينا بالواقع الاجتماعي، ولذلك تنتمى هذه الدراسة للدراسات البيئية أكثر مم تندرج فى أطار الدراسات النقدية الأدبية، ولذلك اتبعنا المنهج الإجتماعى : فى دراسة الأدب، باعتبار أنه يعكس رؤية اجتماعية يعبر عنها فى إطار القوى الاجتماعية المختلفة، والأفكار المتصارعة فى مرحلة معنية، هذا مع الاستعانة بالمنهج البنائي الوظيفى الذى يهتم بتحليل النتاج الأدبى كجزء من ا لثقافة العامة فى المجتمع، ودوره فى المحافظة على بقاء المجتمع واستمرار وجوده، ولذلك يمثل الوظيفة الحقيقية أو الغرض الحقيقى للنتاج المسرحي، بالأضافة الى أنه وسيلة للترفيه، ووسيلة لأبراز أساليب تربوية اجتماعية، ونقل القيم والمثل والمعايير للآخرين، وهذه الوظيفة الأخيرة للمسرح قد لا تكون حاضرة على الاطلاق فى أذهان الناس، ولكنها فى الحقيقة هى النتيجة غير المقصودة لشئ يمارسونه لسبب آخر، قد يكون مختلفا تماما.

وقد واجهتنا مشكلة تتعلق بندرة المراجع والمصادر فى مجال الادب الافريقى المكتوب باللغات الوطنية بصفة خاصة، فهذا المجال، مازال غائبا عن اهتمام النقاد والمفكرين العرب، بل والأفريقيين أنفسهم، مما استدعى بطبيعة الحال ـ الاعتماد على مراجع أوروبية، وقد حاولنا قدر المستطاع الحفاظ على التنوع المطلوب فى هذه المصادر.

وثمة مشكلة أخري، كان تذليلها صعبا ومرهقا، وهذه المشكلة تتعلق بامكانية الانزلاق الى اتجاه واحد من الاتجاهات التى سادت الساحة الثقافية والأدبية فى أفريقيا وكان لا بد من التعرف على آراء مختلفة، أفريقية وغير أفريقية، تجنبا لمثل هذا الانزلاق.

كذلك فان الطبيعة البيئية لمثل هذه الدراسة قد جعلت من تنسيق خطوات البحث أمرا صعبا، خاصة مع ضرورة الألمام والتعامل مع أكثر من فرع من فروع المعرفة، خاصة ما يتعلق منها بالخلفية الثقافية للمجتمعات الافريقية القديمة، والتى لا يمكن تفسير الأحداث والاشارات والرموز الواردة فى المسرحيات دون فهمها فهما جيدا، وكذلك بالنظر الى الاشكاليات الناجمة عن الثنائية الثقافية التي عاش فى ظلها السواحيليون وكان لا بد ـ لكى نوفى الدراسة حقها ـ من تناول مقدمات ضرورية، ربما كانت خارجة عن نطاق النتاج الأدبى المسرحي، ولكنها تدخل فى نطاق الثقافة السواحيلية بوجه عام.

لهذا وللاجابة على كل ما يثار من تساؤلات، قسمنا الدراسة الى تقديم ثم تمهيد تحدثنا فيه عن التقاليد الثقافية الافريقية بوجه عام، وكيف نشأت أزمة الهوية، اما الفصل الأول، فقد تحدثنا فيه عن المسرح الافريقى وتطوره، ثم تطور المسرح السواحيلى من خلاله، وفى الفصل الثاني، تابعنا موضوعنا الأساسى وهو أزمة الهوية فى مراحل مختلفة كما صورها المسرح

السواحيلي، أما الخاتمة فقد خصصناها للنتائج التى توصلت اليها الدراسة بوجة عام وقد حكم اختيارنا للمسرحيات ـ النموذج ـ تعبيرها عن موضوع الدراسة، وتمثيلها لحركة المجتمع، ولأنها أكثر تعبيرا عن التيارات الدينية..

والأعمال المؤثرة فى مجرى تطور المسرح. وشخصياتها تستقى مواقفها من شروط اجتماعية وتاريخية محددة، وتعكس مصالح ونشاط طبقات بعينها، وتصور تناقضات زمانها بطريقة مثمرة، وداخل سياق منظم، تتراوح فيه الشخصيات الرئيسية والفرعية. وكلها قادر على الوعي بالذات والآخر فى المجتمع.

وبالله التوفيق

مدخـــل

التقاليد الثقافية الافريقية وكيف نشأت الازمة

صاغت الشعوب الأفريقية خلال تاريخها الطويل تقاليدها وآرءها، ووضعت قيمها الخاصة، وأضفت عليها من الأهمية ما يتفق مع ذوقها والهاماتها، ومامن ثقافة افريقية الا وتمثلت عدا من القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية والأقتصادية خاصة بها.

وكان لافريقيا السوداء فلسفة خاصة فى الحياة، تؤمن ايمانا قويا بأن الانسان فى استطاعته السيطرة على قوى الحياة وتسييرها من خلال سيطرته على الكلمة (٢) ولذلك لم يبذل الآفارقة محاولات كبيرة لاكتشاف قوانين الطبيعة والسيطرة على المادة، وبدلا من ذلك حاولوا اكتشاف الروح فى كل كائن أو شئ حتى يتمكن الأنسان من الحركة فى العالم طبقا لنظمه الداخلية، وبمعنى آخر، كانت وجهة النظر الافريقية بعيدة عن وجهة النظر المالية، كانت نظرة تبحث عن الجوهر غير المنقطع وغير المتغير وأدت مبالغة الفلسفة الأفريقية فى الاهتمام بالعالم الروحى الى تجميد الأهتمام بالنواحى المادية مما جعلها فريسة سهلة فى يد قوى العالم المادي، الذى سيطر على الصناعة والعلوم إلى حد كبير.

وقد أثرت هذه التقاليد وهذه القيم فى كل مظهر من مظاهر النشاط فى أفريقية، فهى تعلم القواعد الضرورية للسلوك والتصرف فى الحياة اليومية، وقد ساد فى أفريقيا عامة ما سمى «الدين الطبيعي» أو «الروحي» (٣) وهو يشكل كل القوانين التى يسير عليها المجتمع وأفراده، ويشرف على تطبيقها الشيوخ وكبار السن، الذين يعدون بمثابة الواسطة بين الله والناس، علاوة على أنهم كتب مفتوحة تقرأ وتسمع فى كل وقت.

ولم تكن افريقيا خلوا من الحضارة قبل الغزو الاستعماري كما زعم الغربيون، بل اكتسبت علما ومهارات، وأنتجت أعمالا ذات قيمة عظيمة في مجال العمارة والنحت والموسيقى والرقص والشعر والمأثورات الشفهية، وظلت تنتج وتبدع في هذه المجالات حتى أصبحت جزءا من حياتها اليومية.

واذا أخذنا المأثورات الشعبية كمثال، فانه على الرغم من أننا مازلنا نجهل عنها الكثير، الا أن ما سجل منها حتى الآن، يعبر عن ثراء كبير، ويعطى دليلا على التضامن الاجتماعي والمادي والذهنية العالية، فالكتابة لا تعكس بالضرورة إنتقالا إلي مستوى أعلى من الثقافة، فالمأثورات الشعبية تعتبر وسيلة للتعبير عن الحضارة، وترتبط ارتباطا وثيقا بمختلف جوانب الحياة الاجتماعية، ومن وظائفها العديدة والمتنوعة، أنها تقوم مقام الذاكرة في المجتمع، تنقل قوانين السلوك، وأساليب التعبير الجمالي، وتفسر عددا كبيرا من الظواهر كالتاريخ والطقوس الدينية، ونظم المجتمع، ومهاراتة الفنية وعلاقاته الانسانية، وهي كنوع من التعليم تربط الماضي بالحاضر وتعلم أصول السلوك والاتجاهات والمعتقدات والعرف والعادات، فهي تقوم بعملية اختزان مستمرة تنميها وتثريها الأجيال المتعاقبة.

هذه المأثورات الشفهية الافريقية تمتاز بخصوبة الخيال في شكلها ومضمونها، وتختلف مستويات تفسيرها باختلاف السامعين ومبلغهم من العلم والنضج، وهذه المأثورات فنون كاملة مبنية على المشاركة الفعلية من جانب أفراد المجتمع، وترتبط الرسالة الشفهية ارتباطا وثيقا بالرسائل المقرونة بايماءات وحركات الجسم، كما ترتبط بالموسيقى والايقاع والتناغم وحرية التعبير والأرتجال الذي يساعد على بقائها وغناها ومعناها على مر الزمن.

وهناك مجال لاحد له للبحث في الثروة الطائلة من المأثورات الشعبية التي تتضمنها الأساطير والطقوس والحكايات والأمثال والالغاز والاغنيات والاناشيد

وغيـرها، ومن هذه المأثورات كـان للقـوم نوع مـن أنواع المسـرح والمسـرحـيـات، يشاهده الجمهور ويشارك فيه ويستمتع به بصورة تلقائية عظيمة الفائدة والنفع.

هذه الثقـافة وتلك التقـاليد تعرضت لتغييرات وتأثيرات وافده، منها الثقـافة العربية الاسلامية التى جلبها المسلمون الى أفريقيا، وانتشرت تأثيراتها وفكراتها فى كل ركن من أركـان القـارة، وسـرت سـريانا هادئا حـتى اندمـجت وامـتزجت بالثقافات الأصلية بصورة تدريجية متأنية، والتحمت بها آخر الامر، وأصبحت جزءا من تقاليدها ونسيجها ولذلك لم تؤد الى أى نوع من الانفصام أو التهديد لكيانات المجتمعات الافريقية، بل يمكن القول بكل ثقة إنها أمدتها بزاد جديد من المعرفة والخبرة والحضارة التى ميزت كثيرا من المجتمعات الافريقية ومنها المجتمع السواحيلى (٤).

أمـا كـيف نشـأت هذه الأزمـة؟ فـيـمكن القـول انهـا نشـأت نتـيـجـة لتـدخـلات خـارجية، إذ لم يستمر الوضع السالف طويلا، فمنذ بداية القرن التاسع عشر، بدأ التوسع الاستعمارى الذى اخضع القارة للاحتلال والأستغلال، وترتب على ذلك ان تجزأت الثقافات الافريقية من الناحية الجغرافية، وانعزل بعضها عن بعض، وعمد الاستعمار الى تقسيم المنطقة الثقافية الواحدة إلي أجزاء مختلفة بطريقة تعسفية مما أدى الى قطع الصلات القديمة، كما أدى الى تفتيت الأوضاع الثقافية الواحدة، ونتج عن ذلك إخلال بالتوازن الاقصتادى والسياسى ومنذ ذلك الوقت اتسعت الهوة بالتدريج بين الساحل والداخل .

كذلك اقترن الانفصام الجغرافى بانفصام زمني، إذ سعى الاستعمار الى قطع صلات الأفريقيين بماضيهم وتقاليدهم، ومنهم السواحيليون، حيث أغلقت المدارس القديمة وحورب المدرسون الوطنيون، ودمرت بيوت العبادة (٥). مما أدى الى خلق نوع من الخلل الثقافي، وأثناء ذلك أرغم الافريقيون على تعلم لغة

جـديدة ودين جـديد وأسـاليب فكرية جـديدة، وكـان التـعليم الاسـتـعمـارى فى لحمتة وسداه وسيلة للغزو والقهر وقطع الصلة بى الماضى والحاضر، مما أدى الى خلق نوع من الأنفصـام فى الشخصية والهوية الوطنية، مازالت آثارة قائمة حتى الآن.

وكان لا بد للأفارقة ـ خاصة بعد الاستقلال ـ من مجابهة هذا الوضع، فى محـاولة لاستعادة الهوية وتأكيد الذاتية الوطنية، ومن ثم قام الفنانون والروائيون والمسرحيون وغيرهم بالعمل الجاد لأعادة التوازن إلى مجتمعاتهم، والدعوة الى التمسك بالتقاليد والثقافة الأصلية ونبذ كل ما يعوق المجتمع نحو التقدم والأزدهار، ومن الطبيعى ان هذه المجابهة لم تكن سهلة، فدونها قامت عقبات وعقبات ومن أجلها امتلات صفحات وصفحات، ومازال هؤلاء يصارعون فى معركة شرسة، معركة زادها الفكر والعقل والشعور ولن تهدا هذه المعركة حتى تستقر الشعوب الأفريقية على هويتها وتطمئن الى ذاتيتها وشخصيتها التى تريد لها أن تكون متميزة وفريدة وأصيلة، لا تنسحق انسحاقا فى ثقافة أخرى غير أصيلة او أثيلة فى تربة القارة.

وهكذا دار الفكر الافريقى الحديث حول قضية الهوية الوطنية وظهرت مفاهيم الوحدة الافريقية والشخصية الافريقية والحركة الوطنية الزنجية (٦). وكلها استجابات للاحتياجات الروحية التى استشعرتها هذه الشعوب التى عانت من شعور عميق بالأزمة.

الفصـــل الأول

المســرح الافريقى وتطور المسرح السواحيلى

مــن خــلاله

★ المسرح التقليدي

★ مسرح الارساليات

★ ظهور المسرح السواحيلى وتطوره

المسرح الافريقى وتطوره

١ـ المسرح التقليدى :

اتفق مؤرخوا المسرح فى العالم على أن «المسرحية» كنوع أدبى نشأت فى أحضان الدين وعلى اكتافه، وبذلك تتساوى نشأة المسرحية فى بلاد الحضارات القديمة كمصر وبابل واليونان مع نشأتها فى أفريقيا السوداء.

نشأ الفن المسرحى مع الخطوات الأولى للانسان الأفريقي، مرتبطا بحياة الناس فى طقوسهم وتقاليدهم ومناسباتهم، حيث بدأ منذ أزمان سحيقة يحاول التعبير عن المجتمع متوسلا بالحركة والكلمة والنغمة، فكان الأفريقى يؤدى الرقص على دقات الطبول التى كانت ذات أهمية خاصة فى تقاليده، ويرمز بحركات الجسد إلى معان ذات دلالة طقوسية أو غيرها .

وقد لعب السحر وقوة الكلمة دورا بالغ الأهمية في تجسيد المشاعر والرغبات، فكان يحاكى بالحركة ظواهر الطبيعة كالرعد والبرق وسقوط المطر، والأعمال المقصودة كالصيد والحرب ويستعطف الآلهة، ويستحضر ارواح السلف وغير ذلك متوسلا بالكلمات وسحر النغمات (٧).

وقامت الشعائر الدينية والعبادات على امتداد الرقعة الشاسعة للقارة الافريقية بدور بارز فى تطوير الكثير من الفنون، ابتداء من الرقص الى الدراما (٨). وصارت المحاكاة والتشخيص والموسيقى والغناء جزءا من الحياة اليومية للجماعات الافريقية وبسبب عدم المعرفة بالكتابة والتدوين، ظل المسرح على مدى قرون وقرون نشاطا شفهيا مرتجلا، شأنه فى ذلك شأن الأدب الشعبي.

وفى عصر لاحق، تطور المسرح الافريقي، ولم يعد وقفا على الأغراض الدينية والشعائرية فحسب، بل تعددت أغراضه توسعت أهدافه ليعبر عن حياة الناس ومشكلاتهم اليومية كما يعمل فى نفس الوقت على الترفيه عنهم وتسليتهم وامتاعهم وتعليمهم.

ومن الصعب أن تحدد تاريخا لنشأة المسرح التقليدى الأفريقي، ومع ذلك يمكن القول إن هذا المسرح قد نشأ منذ أقدم العصور ليؤى رسالة دينية اجتماعية، والتى هى ضرورة حياتية فى كل المجتمعات، وكان المسرح الافريقى واقعيا فى معظمة، كوميدى النزعة، يقوم إلى جانب الامتاع والتسلية والترفية، بالتثقيف والتهذيب والتعليم، ومن الطبيعى ان يكون متحررا من دقة البناء الدرامي، والا يعرف التعقيد فى الاحداث فى تلك المراحل الباكرة.

وكانت موضوعات الدراما الأفريقية متعددة، تدور فى معظمها حول الأساطير والحكايات والخرافات والعادات والبطولات وأمجاد الاسلاف ودور الاخلاق فى حياة الناس وكيفية التعامل والسلوك والتصرف، يعبر عنها المسرح فى مشاهد شديدة البساطة فى شكلها شديدة الالتصاق بالغناء والرقص والحوار التلقائي، شديدة الالتصاق بالجمهور لأنها عادة ما تقدم فى المناسبات الأجتماعية المختلفة مثل الميلاد والختان والبلوغ والزرع والحصاد والحرب والصيد وغيرها، وكان أبطالها هم رواة الحكايات والسحرة والمداحون والمغنون وأمثالهم، أما الوقت الملائم لمثل هذه العروض المسرحية فكان بعد الفراغ من العمل فى الليالى المقمرة، ومكانه أو خشبته ساحة القرية أو القبيلة حول شجرة أو على ضفة نهر او بين الأكواخ المنتشرة، أما رواده فهم أهل القرية أو القبيلة من كل الأعمار(٩).

هكذا عرفت افريقيا بدايات المسرح، مثلما عرفته دول الشرق القديم وأوروبا،

وكان مسرحا بسيطا وتلقائيا ومجانيا، لا يعرف الاسراف، تعرض فيه حكمة الكبار وحكايات القبيلة وأمثالها والغازها، وتغنى الأغنيات وتنشد الأناشيد المعبرة عن الشعائر والعقائد والأعراف، وكان الصراع فيه صراعا بين الواقع والمثال ووظيفتة الأساسية تدعيم تقاليد الجماعة وهويتها.

وإذا كان ثمة تطور قد أصاب المسرح التقليدي، فهو استخدام الأقنعة التى ترمز الى اساطير القبيلة وملاحمها، واستخدام أنواع من اللبوس التى ترمز لمعان اجتماعية أو دينية، وأرياش وزينات بسيطة قد يكون لها أيضا دلالات ورموز أخري، وقد يستخدمون الرمز فى الكلمات والحركات، ولكنه لم يكن رمزا غامضا أو مستغلقا أو مركبا، وإنما كان من قبيل المجاز والايماء.

وباستعمال هذه الأدوات يستكمل المسرح التقليدى أهم عناصر الدراما من كلمة وحركة وصوت وهيئة، وكما تقول «دينيس بالم» "D.Paulme" فإن ذلك هو المسرح فى أحد أشكاله، باعتباره فى المحاكاة والتقليد، كما أنه فن الأيحاء للآخرين يتصديق ما يشاهدون (١٠).

والجدير بالذكر أن المسرح التقليدى فى كل افريقيا يكاد يكون واحدا من حيث هو عمل جماعى إنتاجا واحترافا وتنوقا ومن حيث وظيفته الأجتماعية وكمرآة تعكس تقاليد الجماعة وأعرافها، وتعمل على تدعيمها وصيانتها ونقلها للأجيال القادمة.

هكذا عاش المسرح الافريقى عصرا بعد عصر، ومازال هذا النوع من المسرح يعمل بصورته التقليدية بين عدد من القبائل الافريقية (١١).

ب ـ مسرح الارساليات :

ظل المسرح التقليدى بمصادره الشعبية، وصورته الأفريقية الخالصة، وبصورته المتأثرة بالثقافة العربية الاسلامية فى بعض المجتمعات قائما إلى ان جاء الاستعمار الى أفريقيا، فظهر ما سمى «مسرح الارساليات» ، وكما كان المسرح التقليدى ظاهرة عامة فى أفريقيا، كذلك كان مسرح الأرساليات.

لجأت الارساليات منذ عام ١٩٢٠ فى محاولة منها لتحقيق أغراضها الدينية، لجأت الى الدراما الأوروبية التعليمية والدينية بوجة خاص، وعرضت مسرحيات شكسبير وشو وجلبرت وسوليتان وغيرها، وكان يشاهدها الأوروبيون والمستغربون خاصة، وطلاب المدارس الافريقية الخاصة (الانجليزية والأسيوية) وأحيانا كان الأرساليون يستخدمون تلاميذ المدارس الداخلية لعرض بعض هذه المسرحيات، ثم أدخلت العروض المسرحية فى جميع المدارس تقريبا فى كل من كينيا وتنزانياو أو غندة حوالى عام ١٩٥٢، ثم قدمت الدراما فى المدارس كجزء من الأدب الانجليزى المقرر على التلاميذ، وكان المستعمر يهدف من وراء ذلك الى منع مشاركة التلاميذ فى الاحتفالات الشعبية الاسلامية وغير الاسلامية، ووصل الأمر الى حد فرض حراسة عليهم أثناء إجازاتهم الى القرى،وذلك بهدف تعميق الفكر الأوروبي، والحيلولة بين هولاء وبين العودة الى تقاليدهم الوطنية والاسوأ من ذلك أنهم كانوا يطلقون على أولئك الذين استمروا فى عرض مسرحيات شعبية «المتخلفون» أو «الأميون».(١٢).

وفى مرحلة تالية بدأ بعض كتاب الإرساليات يؤلفون مسرحيات هزلية بهدف تشوية صورة الأفريقى السواحيلى واظهارة بمظهر الجاهل الأمى والحط من ثقافته وطريقة تفكيره، ومن هذه المسرحيات مسرحية «الفلاحة والمرأة Mshamba Wa Kioo (١٣) ومسرحية الأغبياء لمؤلفها «جون روجاندا»

ومسرحية «المنافق» لمؤلفها الفرنسى «موليير» ومسرحية «البدء» التى تعرض قصة الخلق وعصيان إبليس لربه من وجهة نظر مسيحية(١٤). ومسرحية «البذرة» التى تعرض صورة لسلطان المسلمين الذى لا يحكم بقانون، ومن ثم يفشل فى إقامة العدل فى عدد من القضايا ويمرض السلطان مرضا لا يشفى منه، إلا على يد ناسك يعيش فى أغوار الجبال، وهو ما يرمز الى المبشر المسيحي، حيث يؤخذ السلطان الى شاطئ البحر ويطهر فى مائة «رمزا لعملية التعميد» ثم يبدأ فى علاج الرعية ويعتلى كرسى القضاء ليحكم بينهم، ويحل جميع القضايا التى فشل السلطان فى حلها سالفا، ومن هذه المسرحيات أيضا مسرحية «المسافر» التى تدور أحداثها فى قصر السلطان ومضمونها «فزورة القارب» الذى لا يتسع الا لشخص واحد وحزمة من العشب أو رأس من الماعز أو نمر، فيفشل من يفشل فى حل الغزورة، ثم ياتى «مثبانيا» المسافر، الذى كان يقوم برحلة يمر أثناءها على قصر السلطان وينجح فى حل الفزورة، وحل معضلة اخرى، ويستحسن السلطان منه حسن تصرفه ولباقته لدرجة ان يطلب منه ويستعطفه كى يسمح له بمرافقته، وهو ما يرمز لحاجة السلطان الى تعليم وتعاليم جديدة لا يعرفها الا بمصاحبة المستعمر الذى يرمز اليه «منيانيا» (١٥).

بهذه المسرحيات وغيرها حاول الأرساليون الحط من قدر الثقافة الوطنية وهدم بنائها كى يتمكنوا من بث ثقافتهم الجديدة، وقد نجحوا فى خلق وضع جديد، يتسم بالقلق والشك والحيرة حول كل ما هو أصيل، مما ترتب عليه مشكلات عديدة، مازالت آثارها قائمة حتى اليوم.

ومن الثابت تاريخيا ان الأرساليات المسيحية الأوروبية وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية، وعلى رأسها الدراما التقليدية، وكانت حجتهم فى ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية (١٦) ويمكن القول إنه من هنا بدأت الازمة.

حـ - ظهور المسرح السواحيلي وتطوره من خلال المسرح الافريقى :

ينقسم السواحيليون الى قسمين رئيسين : القسم الأول : هو الذى قبل الثقافة العربية الاسلامية خالصة أو تكاد من العناصر الثقافية الأفريقية القديمة، الممثلة فى أديانهم وتقاليدهم الافريقية الخالصة، وهؤلا هم سكان الجزر والساحل، حيث اعتنق الناس الاسلام، وغلب عليهم، فتخلوا عن كثير من التقاليد الافريقية القديمة واستبدلوها بتقاليد عربية اسلامية، ولذلك يجب القول إن ثمة خصوصية للمنطقة السواحيلية، تخرجها بقدر ما عن افريقيا السوداء بعد انتشار الاسلام خاصة.

ومن التقاليد التى اهتم بها المسرح فى هذه المنطقة :

أ - الانشاد الدينى خاصة فى مدح الرسول الكريم وأولى العزم من الرسل والصحابة وغيرهم، والذى حل محل التغنى بأمجاد الأسلاف غالبا .

ب - استبدال الحكايات والأساطير الافريقية القديمة بحكايات عربية اسلامية، ومنها غزوات النبى (ص) وحروب المسلمين مع الفرس والروم غيرها .

حـ - استخدام الأمثال العربية، والألغاز والاستعارات والكنايات العربية.

د - اللجوء الى المناظرات ذات المغزى الدينى والاخلاقي، حيث عمل المسرح على تأديه ما يمكن ان نسميه رسالة الدعوة الى الدين الجديد، ونبذ التقاليد السحرية القديمة وكان عرض المسرحيات جماعيا، سواء فى تمثيلها لروح الجماعة وتقاليدها، أم فى الاداء ام فى الافكار العامة وفلسفه الحياة المشتركة بين الجميع.

أما القسم الثانى : فهو الأفريقيون الذين تحضروا بالحضارة الاسلامية،

وتأثروا بهـا فى لغـاتهم، وكـثـيـر من عناصـر حـيـاتهم، ولكنهم ظلوا مـع ذلك مـسـتـمـسـكين بأديانهم وتقـاليـدهم القـديمة، ونجح الاسـتـعـمـار الأوروبى والأرساليون فى اصطناع فريق ثالث اعتنق المسيحية، وتأثر بالثقافة الأوروبية الى حد كبير أو قليل.

وما قيل عن المسرح الافريقى يصدق على سكان المنطقة السواحيلية جميعا فيما عدا الفريق الاول .

وكان ظهور عد من المسرحيات التى كتبها الأرساليون، بهدف تشويه الثقافة الافريقية الخالصة والأفريقية السواحيلية على حد سواء كما سبق ذكره، كان ظهـور هذه المسـرحـيـات سـبـبـا فـى رد فـعـل من جـانب الوطنين الذين حـاولوا الوقوف ضد أهداف الإرساليين والمستعمرين.

وكانت الحكومة البريطانية قد قامت بعمل مسابقات مسرحية مدرسية عرفت فيمـا بعد باسم مـهرجـان المسـرح الطليـعى Youth. D. Association festeval عرضت من خلالها عددا من المسرحيات المكتوبة بالانجليزية، وكان رد الفعل من جانب الوطنيين هو إنشاء مسرح افريقى وطنى وظهور ما سمي، رابطة المسرح الطليعى Youth . D. Association التى استعانت باللغة السواحيلية الى جانب الانجليزية فى عروضها المسرحية الأولى ثم اكتفت آخر الأمر باللغة السواحيلية سواء فى الكتابة المسرحية أو التمثيل (١٧).

وفى بعض مناطق من «تنزانيا» بدأ نوع من الدراما الشعبية يقوم به الباعة الجـائلون فـى المدن، حـيث كـانوا يعـرضـون بضـائعـهم بطرق مـسـرحـيـة يرتدون أثناءهـا جـلابيب وخـلاخيل ويعـزفـون على قـيـثـارات، وينشـدون أناشـيـد وطنيـة، ويحـضـون الناس على التمسك بتقاليدهم وأعرافهم، وكانوا أيضا يسخرون من الأوروبيين فى حركاتهم المسرحية وأغانيهم الشعبية.

وفى زنجبار (١٨) ومنذ بداية القرن الحالى ـ تحولت الدراما الهزلية التى كان يقوم بها هؤلاء الباعة وأمثالهم الى مسرحيات حقيقة، قام بها ممثلون معروفون ، وقد موا عروضا مسرحية بين الفصلات الغنائية لمشاهير الطرب مثل «سيتى بنت سعد» وبكرى عبيدى (١٩) وغيرهم، وانتشرت هذه المسرحيات فى طول البلاد وعرضها، وخاصة فى مدينة «تانجا» و«دودوما» وانتقلت من جزيرة «زنجبار» الى «دار السلام» العاصمة التنزانية ومعظم مدن تنزانيا .

ومن الطبيعى أن هذه المسرحيات لم تكن على درجة عالية من البناء الفنى، كما لم يلتزم فيها الممثلون بنصوص مسرحية مكتوبة، بل كانوا يقومون باختيار الحوار بانفسهم وحسب مقتضيات الحال، ويؤدونه كل حسب مهاراته وقدراته الشخصية، وهذه ـ كما هو واضح ـ مرحلة تقع ما بين الدراما الشعبية والدراما الحديثة.

وبعد الاستقلال، دعمت الحكومة وبعض الهيئات الشعبية فى تنزانيا الاتجاه نحو التاليف باللغة السواحيلية التى تنتشر فى معظم اجزائها ومن أبرز الكتاب الذين استخدموا هذه اللغة فى مؤلفاتهم الكاتب المسرحى الشهير «ابراهيم حسين» و«بنينة موهندا» (٢٠) «وجاى كيتساو» وغيرهم ، ومع ان تنزانيا عرفت المسرح الحديث فيما كان الأرساليون الانجليز يعرضونه من مسرحيات منذ العشرنيات فلم يحل ذلك دون حماسة الكتاب للغة الأم ولاسيما بعد تأسيس جامعة دار السلام، وإنشاء قسم للفنون المسرحية بها فى الستينات ومتابعة الأهتمام بالأنتاج المسرحى بعد ذلك.

أما فى جمهورية كينيا، فقد ظهر كتاب مثل «روبرت سيروماها» ١٩٣٩٠ ـ ١٩٨٠) و«جون روجيندا» و «جيمس نجوجي» و«ربيكا نجاو» ومسيرى موجو» و «كينيث واطيني» وقام هؤلاء بدور فاعل فى تطوير المسرح فى كينيا .

وفى أوغنده ظهر الكاتب «موكوتانى روجينيوترو «وآخرون، وقد كتب هؤلاء باللغتين الانجليزية السواحيلية وكان للشيعة بوجه خاص ـ نوع من المسرحيات الدينية، التى تصور مأساة مقتل الحسين بن على فى كربلاء، وتعرض بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وصورا من جهاد الأئمة ضد الأمويين والعباسين وغيرهم، وكان الشيعة يستخدمون كثيرا من الأدوات كالنعوش والأعلام والملابس والسيوف والعمامات وغيرها، كما كانوا يستخدمون كثيرا من الرموز الدينية، بالأضافة الى الحكم والأمثال والأحاديث النبوية الشريفة والأناشيد الدينية الحزينة وغيرها.

وقد استعان فريق من المسرحيين فى عروضهم بمسارح المدارس ومسارح وطنينه مؤقتة كانت تقام فى المدن والقري، بل كانوا يستخدمون ما يمكن ان نسمية المسارح المتحركة تلك التى كانت تعرض المسرحيات الهزلية التى تحتوى ـ بوجه خاص ـ على كثير من التلميح والرموز المختلفة، وتتميز بتلقائيتها ومشاركة الجمهور فيها أحيانا، وكانت تعرض كذلك مسرحيات دينية هدفها الدعوة الى التمسك بالدين والأخلاق الحميدة والتسمك بالهوية الثقافية والدعوة إلى الحرية والمساواة، وكانت تلك تتميز بحرارة التواصل وقوته، واستعان هؤلاد بكثير من الأقنعة والألبسة والكلمات والحركات والآلات، التى توفر عناصر الدراما فى هذه المرحلة، مستلهمين أساطير وحكايات وعادات وتقاليد افريقية خالصة أو معدلة بتأثير الثقافة الاسلامية (٢١).

وبدأت المسرحيات بعد ذلك ، خاصة بعد الاستقلال باللغات الوطنية، ومنها اللغة الأتشولية فى أوغنده واللغة السواحيلية فى تنزانيا وكينيا فقد اهتمت جامعة «ماكريري» بأوغنده بانشاد قسم للمسرح المتجول، أما جامعة «نيروبي» فى كينيا فقد ضمت دراسة المسرح إلى مناهج كلية الآداب، وانشات جامعة دار السلام فى تنزانيا قسما للفنون المسرحية كما سبق القول .

وقد اهتم «موكاتى روجيتدرو» بتأصيل الشكل المسرحي، وبنائه على الموروث المحلى وكان على وعى شديد بمطالب ومشاعر الجمهور، وبالطبيعة الشعبية للمسرح ويرى أن الدراما الحديثة فى البلاد المتقدمة غير شعبية فى كثير من وظائفها، وتعد مسرحية «المباراة» التى ظهرت فى مجموعت «السلك الشائك» ومسرحيات أخرى عام ١٩٧٧ ذورة هذا الاتجاه وفيها يهتم اهتماما بالغا بمطالب الجمهور ومشاعره ولذلك زودها بالرقص والموسيقى والغناء والأناشيد البطولية ورواية السير الشعبية والملاحم الوطنية، حيث جعل من الراوى منشدا وممثلا فى ذات الوقت، بما يعنى أنه يحافظ أيضا على عناصر الموروث الشعبي.

أما «روبرت سيروماها» و«جون روجيندا» فقد شغلا بالتحولات الاجتماعية ولا سيما المشكلات التى نجمت عن الانفصال العائلى والقبلى والاعمال الشاقة وغير الانسانية فى المدن، أما «نجوجى واثينجو فله دور بارز فى تأصيل وتدعيم المسرح فى شرق أفريقيا كله، وله ست مسرحيات بدأها بـ«الناسك الأسود» The Black Hermit التى الفها بالأنجليزية عام ١٩٦٢ للمسرح الأوغندى بمناسبة احتفالات استقلال أوغنده، ثم ترجمها الى اللغة السواحيلية تحت عنوان Mtwa Mweusi عام ١٩٧٠، وهى تدور حول الصراع بين القوانين القبيلية وبين الشباب الذى تعلم فى الجامعة، والصراع بين العاطفة والواجب القبلى والصراع بين مغريات المدينة والعودة الى القرية لأداء الواجب تجاه الاسرة والقبيلة والف نجوجى «مسرحيات أخرى كان مشغولا فيها بموضوع الأرض والوطن والانتماء وبعضها ينتمى لمرحلة الصدام مع الغرب وبعضها ينتمى الى مرحلة التحولات الاجتماعية التى تلت ذلك كما سترى بعد.

الفصل الثاني

قضية الهوية

كما صورها المسرح السواحيلى المعاصر

★ مفهوم الهوية

★ تطور التعبير عن الازمة

(مرحلة الصدام - مرحلة الانبهار - مرحلة الالتباس)

مفهـــوم الهـــوية

نبع مفهوم الهوية أو الشخصية الوطنية (أو القومية) أساسا من علم الأنتروبولوجيا الثقافية، وهو يعنى بدراسة الشخصية فى الثقافة، ودراسة الناس فى وضعهم الاجتماعى، وليس الأفراد المنعزلين عن المجتمع (٢٤).

وقد اكتسب مصطلح «الشخصية الوطنية» عدة تسميات مختلفة فى الظاهر ولكنها تتفق حول مفهوم واحد مشترك فى النهاية، فهو يمعنى : تلك السمات المشتركة بين مجموعة من الناس، يعيشون فى مجتمع بعينه، ومعرضون بصورة عامة لتنشئة اجتماعية متشابهة.(٢٣) أو هو بناء الشخصية الأساسية Basic personality structure الذى يشير الى نمط الشخصية مرتبطا بثقافة معينة(٢٤) على أساس أن مجموع أعضاء مجتمع ما يشتركون فى بناء الشخصية الأساسية المؤسسة على الخبرات السابقة والعامة أو المشتركة التى ترجع إلى تأثير أنماط التفكير والسلوك الشائعة فى المجتمع على أفراده. (٢٥).

ونخلص من هذه المعانى وغيرها الى أن مصطلح الهوية أو «الشخصية الوطنية» يشير الى مجموع السمات وأنماط السلوك المحكومة بقيم ومعايير اجتماعية، يشترك فيها أفراد المجتمع، وعلى هذا الأساس فعناصر الحياة الاجتماعية والثقافية تعتبر تقليدية (أوتراثية) وكل ما يدخل عليها يعتبر من المستحدثات التى يوجدها كل عصر، أو كما قال السيد ياسين «فان مصطلح الهوية أو الشخصية الوطنية» يستخدم بوجه عام لوصف السمات النفسية والاجتماعية لأمة ما، تلك التى تتسم بثبات نسبي، والتى يمكن عن طريقها التمييز بين هذه الأمة وغيرها من الأمم. كما أنه يشير الى السمات التى تشترك فيها غالبية أعضاء المجتمع نتيجة الخبرات التى اكتسبوها. (٢٦)

ومنذ ان أطلق المفكر «ادوارد بليدن» تعبير الشخصية الأفريقية مع أوائل هذا القرن، بدأت تتوالى كتابات وآراء حول نزوع أفريقى خاص، وخصوصية معنوية

وروحية تخص الأفريقيين، وعجل ذلك بظهور حركة موازية هى الحركة الوطنية الزنجية Negritud التى عبرت عن نفسها فى مجال الأدب والتاريخ والسياسة وغيرها(٢٧) ثم ظهرت عدة كتابات ومؤلفات أولت اهتماما بالغا بالصراع الروحى والتاريخى بين أوربا وأفريقيا، وهو الأمر الذى شكل جانبا من أزمة الاستيعاب assimilation التى تعرض لها الافريقى فى إطار الظاهرة الاستعمارية وشعور الافريقيين المتزايد بالثنائية والاغتراب، وهى الأبعاد التى اكتسبت قوة دفع متزايدة فى الكتابات الأدبية اللاحقة.

وفى اطار الصدام بن الحضارتين الافريقية والأوربية، ظهرت شريحة من الافريقين اجتثت على نحو شديد من جذورها، واجتذبت داخل نمط الحياة الغربية، وأصبحت افريقيا بذلك مسرحا لتفاعلات حادة تدوربين القوى المختلفة التى اصطدمت بالتناقضات بين التركيبة التقليدية والثقافة الجديدة.

أدى كل ذلك الى ان تصبح دائرة الفعل والفعل المضاد والتحدى الغربى والاستجابة الوطنية الافريقية ظاهرة عامة فى افريقيا، طبعت بطابعه مجمل الظواهر فى الحياة الثقافية، ولم تقتصر على مجال الأدب، وانما امتدت لتشمل الانتماء العقائدى والسياسى والتنظيمى وغيرها.

وقد مربنا كيف قامت الشعوب الافريقية بوضع وصياغة قيمها الخاصة أو ثقافتها المتميزة أو فلسفتها فى الحياة، وكيف تعرضت بعض هذه الشعوب لتأثير الثقافة العربية الاسلامية حتى التحم بها آخر الأمر، وأصبحت جزءا من نسيجها الثقافي، ثم كيف قام الاستعمار والأرساليون بمحاولتهم للقضاء على الثقافة الافريقية بوجه عام، واحلال نمط حضارى وثقافى جديد مما أدى الى قطع العلاقات بين ماضى هذه الشعوب وحاضرها، وخلق نوعا من الخلل الثقافى الذى أدى بدوره الى نوع من الانفصام فى الشخصية وأزمة فى الهوية الوطنية، وكيف قام الفنانون والروائيون والمسرحيون بالعمل على اعادة التوازن الى مجتمعاتهم، والدعوة الى التمسك بهويتهم وشخصيتهم الثقافية.

تطور التعبير عن أزمة الهوية

أ- مرحلة الصدام :-

فى الفترة الأخيرة من استقرار الاستعمار الأوربى وعشية الاستقلال، بدأت الدراما الاجتماعية تتخذ وجهة أخرى حاول فيها الكتاب خلق مسرح افريقى أصيل يعتمد على التقاليد والمضامين الافريقية، وكان هدف الكتاب بوجه عام، مواجهة السياسات الاستعمارية والأرسالية اليت كانت تهدف الى القضاء على الثقافات الافريقية وتحويلها الى ثقافات أوربية يرون أنها تتفوق على غيرها من الثقافات.

لذلك نلاحظ أن المسرحيات السواحيلية فى هذه الفترة كانت تدور حول ايقاظ الروح الافريقية، وإحياء مشاعر الاعتزاز بالنفس والوطن والثقافة الوطنية، حيث اتخذت المسرحيات - فى معظمها - موضوعات تدور حول الصدامات الأولى التى حدثت بين الشعوب السواحيلية وجيوش الغزاة الأوربيين. وكانت الشخصية الرئيسية فى المسرحيات تنتمى عادة إلى الشعب وحكامه وزعمائه وأبطاله، الذين خاضوا الكفاح ضد المستعمرين العنصريين والمستغلين، وحاول الكتاب رسم صور صادقة لماضيهم وتراثهم وتاريخهم بعد تخليصه من تشويهات المستعمر.

وكان هدف الكتاب عموما، هو إحياء الشعور بالانتماء الافريقى والحفاظ على الهوية الافريقية فى مقابل سياسة التغريب التى تبناها الاستعمار، ونقد الاوربى فى صلفه واستعلائه واستغلاله، والسخرية من هيئته ونفاقه وكذبه، واظهار ما فى ثقافته من سلبيات وعيوب ومآخذ.

من أبرز الكتاب الذين فضحوا السيطرة الاستعمارية «ج . نجوجي» ففى مسرحية «الناسك الاسود» يترك البطل قريته وقبيلته ليطلب العلم ويلتحق بالجامعة، وهو ما يرمز الى ضرورة افريقيه ملحة، وهى ضرورة التزود بعناصر القوة، تمهيدا واستعدادا للنضال والكفاح، مع التمسك بالهوية. والسواد هنا يرمز بالطبع الى الافريقية والأصالة وترمز المسرحية فى جملتها الى ضرورة العودة الى الجدور والاعتماد على النفس. وعناصر الثقافة الأصلية، وفى المسرحية مزواجة جيدة بين الشعر الحر على لسان أهل القرية والنثر على لسان أهل المدينة، وفى المسرحيات الثلاث القصيرة التى تلتها بعنوان «فى مثل هذا الوقت غدا» ومسرحيات أخرى ظهرت عام ١٩٧٠م تناول سلبيات مرحلة الصدام مع الغرب والاثارالتى ترتبت عليها سواء فى معيشه الناس أو فى اخلاقهم وعاداتهم ونظرتهم للحياة.

وفى مسرحية بعنوان «محاكمة ديدان كيماثى The trial of dedan kimathy» التى الفها بلغة «الكيكويو» [٢٨] بالاشتراك مع كاتب مسرحى أخر أقل شهرة هو «ميسيرى موجو» ولاقت شهرة واسعة وترجمت الى الانجليزية عام ١٩٧٠ يعالج واثينجو وزميله موضوعا تاريخيا وسيرة بطولية تنتمى الى مرحلة الصدام أيضا فبطل المسرحية ديدان كيماثى كان من كبار قواد حركة «الماوماو» التى قاومت السيطرة البريطانية، وحققت استقلال «كينيا» ولكنه يقع فى قبضة السلطات البريطانية فتحاكمه وتشنقه. وتصبح سيرته على كل لسان.

ومن هذه السيرة خرجت المسرحية دون تصرف الا فى مشاهد المحاكمة. وتفسير نضال البطل الذى كان يحاربه بالاضافة الى السيطرة الاستعمارية

المباشرة والقوى المستتيرة التى تساند الاستعمار مثل البنوك والأرساليين والعملاء وقد جعل المؤلفان من هذه المسرحية درسا وطنيا ودعوة للحرية والتمسك بالهوية.

ومن المسرحيات التى أولت أهتماما بالصدام مع الغرب، ومرحلة تغلغل الرجل الأبيض فى كيان المجتمعات الافريقية، واستغلاله للافارقة واستعبادهم وتابعت صورا نوعيه لهذا الاستغلال وعكست تجسيدا لهذا الصراع على صعيد الوعي الوطني مسرحية «صرخة الحق» (٢٩) وموضوع هذه المسرحية الصراع بين المواطنين التنزانيين والمستعمر الأبيض «وتدور أحداثها فى مزرعة يملكها رجل أبيض «ديلامون» يسخر العمال الأفارقة فى العمل بها. ويسئ معاملتهم ولا يعطيهم الا الفتات نظير عملهم. وتدور أحداث فرعية تصور هذه المعاملة والاستغلال والاغتصاب من جانب «ديلامون» ومساعديه.

وتقوم سيدة جسور هى «لايينا» بتحريض العمال على التمسك بحقوقهم وتشرح لهم معنى الحرية، وتبث فيهم روح المقاومة، وتنبهم للظلم الواقع عليهم وعلى النساء بصفة خاصة، وتبين لهم أن الأرض أرضهم وقد اغتصبت منهم.

وتلقى «لبينا» كثيرا من المشكلات والعقبات، بعضها من الاستعمار ممثلا فى الرجل الأبيض «ديلامون» وبعض فئات من الشعب لها مواقف سلبية أو أتفقت مصلحتها مع مصالح الرجل الأبيض.

من الفريق الأول زوج السيدة لبينا «موينجو» الذى يشعر بضيق من مواقف زوجته وتصرفاتها، والأضرار والمشكلات التى تحيق بهم نتيجة لذلك، ومنهم والدها الذى كان يعيش فى القرية فى بيت ريفى صغير، فهو لا يتفق مع ابنته

فى آرائها ودعوتها، خشية عليها من المخاطر والمشكلات التى يمكن أن تحدث لها. كما يتهمها فى البداية بأنها ـ بتصرفاتها والتقائها بالعمال وغيرهم ـ إنها تتخلى عن عاداتهم وتقاليدهم الافريقية، وتجعل من نفسها «رجلا» وكأنها أمرأة أوربية متحررة من كل الأعراف والتقاليد الأفريقية ولكن الأب ما يلبث فى النهاية، وتحت تأثير زوجته (أم لايينا) أن يقتنع بدور أبنته ويشجعها ويؤمن بقضيتها، وكذلك يقتنع زوجها ويؤيدها ويقف الى جانبها فى النهاية.

ومن الفريق الثانى «شندو» و«زاري» مساعدا ديلامون ووكيلا الحكومة «كاشيرو» الأول و «كاشيرو» الثانى و«كيجو» خادم «ديلامون» فهم يؤيدون بالطبع مواقف ديلامون أو على الأقل لا يؤيدون «لايينا» وبعضهم يتآمر عليها.

وفى النهاية تنجح «لايينا» بمساعدة ولديها «ديدا» و«دبادي» وكثيرا من العمال وعلى رأسهم «موسي» و«ديوي» وبعض زعماء نقابة العمال الزراعيين والسيد «انجلي» العجوز صاحب المطعم الصغير الذى يرتاده عمال المزرعة هؤلاء جميعا يقفون الى جانبها ويؤيدونها ويدافعون عنها، ويبثون بدورهم أفكارها بين أبناء الشعب.

ولم يسكت «ديلامون» فقد تمكن فى النهاية من الصاق تهمة بها، فتعتقل وذنبها الحقيقى هو أراؤها المتحررة وزعامتها للحركة الثورية، ويحرسها شرطيان افريقيان يعاملانها معاملة سيئة، ولكن تنتصر قضية العمال وتنتصر قضية الحرية رغم كل شئ.

يتضح من هذه المسرحية أن كاتبها قد حاول أن يصور كثيرا من مفردات الوجود الاجنبى ونماذج من استقلالاته وإساءاته، كما حاول رسم صور متعددة لمشاهد من العنف والصراع النفسى والمادى من خلال حركة الاحداث والحوارات المختلفة بين أبطال المسرحية.

والشخصية الرئيسية فى المسرحية «لايينا» تطرح أسئلة كثيرة عن هوية «شعبها» وكنه الآخر «الأوربي» وسبب وجوده، وهل يمثل نموذجا يجب محاكاته او رمزا يجب نفيه أو خيارا يمكن المصالحة معه، وهل هو محتوم لافكاك منه أم عارض سوف ينتهي، وقد توصلت الى قناعة اساسية، انه رمز يجب نفيه والقضاء عليه بالحرب المحتومة أيضا.

ومن أهم المسرحيات التى أولت كذلك أهتماما بالصدام مع الغرب وما ترتبت عليه من تصدع للابنية التقليدية للمجتمعات الافريقية، كما عنيت بتصوير مراحل لاحقة من هذا الصراع، وتابعت صورا نوعيه للوعى الوطنى والكفاح من أجل الحريه : مسرحية كنجكتيلى . (٣٠)

وتدور أحداث هذه المسرحية حول الاستعمار الألمانى لتنزانيا، وصراع التنزانيين من أجل الحرية والاستقلال والحياة الكريمة، وأهم شخصية فى المسرحية هى «كنجكتيلي» التى تمثل بطلا قوميا يقف فى مواجهة الغاصب، ويشارك شعب فى محنته.(٣١)

تبدأ هذه المسرحية بعرض أمثلة من معاناة الشعب التنزاني، ومواجهة الأسر التنزانية خطر المجاعة التى أودت بحياة كثير من الناس، خاصة الأطفال مثل ابن السيد «دوبالي» الذى مات جوعا رغم محاولة أمه إنقاذ حياته، كما تعرض صورا لفتيات يتعرض للاغتصاب، ويؤخذن عنوة من ذويهم الذين لا يملكون القدرة على انقاذهن كما تعرض أيضا مشاهد لأفراد من الشعب يؤخذون للسخرة والعمل الشاق فى المزارع التابعة للحكومة الألمانية من الصباح حتى المساء، ومنهم «تشاوسيكو» وتتضرر النسوة لعجز رجالهن عن أداء واجباتهم الزوجية مما يتسبب فى إفسادهن. (٣٢)

ويركز مؤلف المسرحية على ابراز التناقضات الصارخة فى المجتمع، والصراع غير المتكافئ بين المستعمرين المدججين بالسلاح والمواطنين العزل أصحاب الحق الذين يضربون بالسياط حتى تدمى اجسادهم كما حدث للسيد «كيتوندا».

تحاول المسرحية تحريك مشاعر الناس للثورة، فيقوم تشاوسيكو بتوبيخ جيرانها لتركهم ابنها فى يد المستعمرين.

وتؤدى القسوة الشديدة التى اتسم بها المستعمرون، ومحاولات الأثارة وتحريك المشاعر تؤدى بالفعل الى محاولة يقوم بها الوطنيون للوقوف ضد الاستعمار، وتبدأ الاجتماعات السرية، ومحاولات لجمع القبائل التنزانية لمواجهة الاستعمار، ومع ذلك يظهر التعصب بين زعماء القبائل ويحتدم الخلاف بينهم، ولا يتفقون على شئ.

حينئذ يظهر البطل «كنجكتيلي» فيتحدث بلسان القوم ويعمل على جمع كلمتهم للدفاع عن أنفسهم وأرضهم، يظهر كبطل لقبيلته الواماتومبى (٣٣) watumbi التى ثارت على المستعمر الأجنبى الذى استولى على أرض القبيلة، وأرهق اهلها بالضرائب وسخرهم من أجل أغراضه.

يقوم «كنجكتيلي» بعدة أعمال بطولية خارقة للعادة، فقد نزل الى قاع النهر واستمر به نحو يوم كامل، وكان يهدف الى التماس المعونة من اله أو روح النهر هونجو الذى يعيش فى قاعه وهو رمز للعودة والغوص وراء الجذور.

يعود «كنجكتيلي» من قاع النهر ويخاطب قومه، ويبشرهم بعهد جديد تبزغ أنواره، ويحاول أن يزرع فى نفوسهم الأمل ويدعوهم الى النهوض والانطلاق

والعمل من أجل الحصول على الحرية والاستقلال، ويرمز للحرية بالشمس التى تشرق، والنور الذى يبزغ، ويؤكد لهم أنه جاء بماء من عند هونجو به قوة تفوق قوة رصاص الأعداء كى يساعدهم فى ثورتهم والتصدى لأعدائهم.

يبذل كنجكتيلى جهودا مضنية لاقناع قومه بقوة الماء، وأن ارواح الاسلاف قد رضيت عنهم وباركتهم، فهونجو (الذى قال انه اسم آخر لوليكو الاله أو الروح الذى يعتقد به أهالى الوازارامو wazaramu (٢٤) وبذلك تمكن من توحيد إلهى القبلتين، واستلال التعصب والاختلاف العقائدي) سوف يساعدهم اذا اتحدوا ،وبذلك تمكن «كنجكتيلي» من توحيد قومه فى مواجهة المستعمر.

ويرمز الكاتب فى حديثه عن ذوى الطينة الحمراء الى المغتصب الذى استولى على أرض ليست ملكه فهى أرض سوداء مثل أصحابها «ذوى الطينة السوداء».

تبدأ القبائل فى التدفق ومبايعة «كنجكتيلي» وينضمون اليه ويطالبه بعضهم ببدء المعركة ولكنه يطلب منهم الانتظار لاعداد العدة كاملة، حتى يمكنهم تحرير الأرض والعودة الى تبعية السيد سعيد (٣٥) فيجئ له «كيتوندا» ويسأله عن سبب هذه الدعوة، ويتعجب «كنجكتيلي» : كيف قال ذلك، ولكنه يدرك أن روح «هونجو» هى التى وضعت على لسانه هذه المقولة، ومعنى ذلك انها إرادته، ولكنه مع ذلك يتساءل : ما الفائدة من طرد الألمان ليحل محلهم السيد سعيد؟(٣٦)

والكاتب بذلك يثير قضية بالغة الأهمية، فهو يريد تاكيد الرغبة فى التحرر الكامل من الألمان وكذلك العرب بمعنى تأكيد الذاتية والوطنية الافريقية المحضة، وهى دعوة جديدة ربما كان السبب فيها ما أثاره الاستعمار أيضا وما أدعاه من

أن العرب استعبدوهم واستولوا على أرضهم، فهم أيضا مغتصبون مستغلون غرباء.

ويندفع «كيتوندا» للقتال دون اكتراث بأوامر «كنجكتيلي» وكيبوندا (ومعنى الاسم الثمرة غير الناضجة) يرمز به الكاتب الى معنى اساسي، وأنه لا بد من الاستعداد واستكمال كل مقومات النصر قبل بدء المعركة.

وقع «كيتوندا» فى خطأين : أحدهما قبل الحرب حين لم يفهم اوامر قائده ولم يكترث بها، والثانى فى نهايتها عندما حاول اقناع «كنجكتيلي» بالتخلى عما نادى به وطالب به نزولا على رأى المستعمر، ولكن «كنجكتيلي» يقنعه آخر الامر بما يترتب على ذلك من آثار سيئة، وأن من الخطر الفادح التخلى عن الأجيال القادمة، وقال قولته المشهورة «لا بد من احترام قدسية الكلمة»[٣٧]

وقدسية الكلمة التى اشار اليها «كنجكتيلي» ترمز الى فلسفة افريقيا.

مثل هذه المسرحية تحاول الكشف عن مواطن القوة فى الحضارة الافريقيةالتقليدية وتشير فى الوقت نفسه الى نقاط ضعفها [٣٨] وهى فى الجملة استجابة للحاجة الملحة لاعادة اكتشاف وتعريف الشخصية الافريقية، ومساعدة الأمة على تنقية الوجدان الأفريقى مما علق به من تشوهات ورؤى دونيه للنفس واستعادة الكرامة، ذلك أن ما تعرض له الأسود من تشويه وما لصق به من صفات دونيه قد جعل من المواجهة أمرا لا بد منه.

ويبدو من شخصية البطل «كنجكتيلي» أبعاد مركبة تعكس القيم والتقاليد الأفريقية فقد اختار المؤلف صفات البطل لتجسيدها فهو من جهة بطل محارب، وهو من جهة ثانية قد ساندته الآلهة الافريقية المقدسة، والتى منحته الماء المقدس

الذى يحمى الجنود من رصاص الأعداء، وهو حكيم وعاقل لايقدم على معركة لم يستعد لها، ومن جهة أخرى يتمكن من توحيد القبيلتين الكبيرتين بحكمته وذكائه، ولا يستعجل الصدام مع العدو، إلا بعد التأكد من قدرته ونويه على المدافعة والنصر، فهو بذلك يمثل ضمير الأمة أو البطل القومي، ويبدو واضحا أن المؤلف قد اختار هذه الشخصية بقسمات واضحة تمثل قيم القبيلة والعشيرة والوطن.

أما «كيتوندا» (الثمرة الغير ناضجة) فيمثل الافريقى النافذ الصبر، الذى يتعجل الصدام مع العدو دون أن يعد العدة، وكانت النتيجة ما وقع فيه من خطأ أدى الى خسائر فادحة، والمؤلف يرمز بهذه الشخصية وبمفهوم المخالفة الى ضرورة افريقية حقيقة، وهى حسن الاستعداد والصبر لمواجهة التحدي، ثم هو أيضا يرضى بوعود فارغه من المستعمر، ولم يتنبه للخديعة، وينسى الهدف الاصلى لثورة قومه وهى استرداد الأرض والظفر بالحرية. فيسارع بمحاولة اقناع «كنجكتيلي» بقبول العرض المزيف من المستعمرين.

كذلك اختار المؤلف صورا من المعاناة المادية التى جسدها فى عدد من المواقف والحوارات [٣٩] ومنها الظلم والسخرة والأغتصاب والقهر والمجاعة والضرائب والتعذيب وعدم قدرة الرجال على أداء واجبهم تجاه أزواجهن، ولكنه لم ينجح فى تصوير المعاناة النفسية الأكثر تعقيدا وايلاما، ولكنه مع ذلك يكشف أيضا عن ضعف الذات فى التعصب والفرقة والتنافس بين الزعامات وغيرها.

ب ـ مرحلة الانبهار :ـ

نتيجة للتعايش القسرى الذى تم بين الحضارتين : الافريقية والأوروبية، على الأرض الأفريقية، وغداة الاستقلال، بدأت تظهر كتابات روائية ومسرحية تركز

على نقد الذات والضعف الذاتي، الذى مكن الاستعمار من البلاد الافريقية، وبدأ الكتاب ينظرون الى هذا الجانب فى حياتهم نظرة موضوعية ينقدون خلالها الضعف والسلبية، ويدعون الى التغير بمعنى أن الكاتب الافريقى حاول ان يكون ايجابيا، يشخص الأمراض ويصف العلاج حيث تميزت كثير من الكتابات والمسرحيات بنقد الاتجاهات السيئة التى تفشت بين بعض فئات الشعب كنتيجة للاحتكاك بالأوروبيين، ومنها تبرج النساء وشرب الخمر والرقص على الطريقة الأوربية والتسامح فى العلاقات بين الرجال والنساء، مما ترتب على أنواع من الأنحلال الأخلاقي والمفاسد والشرور، وكان بعض هذه المسرحيات مباشرا بشكل واضح فى دعوته وموضوعه، وبعضها عميق الفكرة قوى البناء.

وتدور أحداث المسرحية بصورتها الهزلية حول حكاية زوجة خائنة وعلى علاقة محرمة برجل آخر، وتصطنع المواقف، وتلجأ الى الكذب على زوجها حتى تتمكن من لقاء عشيقها (٤٢) وتدعى ذات مرة أنها ذاهبة لزيارة أمها، فى حين أنها تذهب الى عشيقها (٤٣) وتموت أمها، ويبلغ «عبده» الزوج (٤٣)، فيذهب لأداء واجب العزاء، فيكتشف أن زوجته ليست عند أمها، وعندما يعود وتعود الزوجة التى تعرف أن أمها ماتت، تدعى أن أمها قد حملتها بعض الهدايا له، وتنكشف الأمور على حقيقتها، وتطلب منه الزوجة أن يعاقبها، ولكن الزوج لا يفعل (٤٥).

وربما رمز الكاتب بهذه المسرحية إلى الخيانة العامة والتخلى عن القيم والهوية وربما رمز بموقف الزوج الذى عرف خيانة زوجته ولم يعاقبها إلى ضرورة أن يعود الشعب إلى ضميره وجذوره.

ومن المسرحيات ذات الأهمية فى موضوعها مسرحية «الولد الضائع» Mwana Mpotevu (٤٩) وهى مكونة من ثلاثة فصول، وتدور أحداثها

حول أسرة مكونة من أب مسن هو Hewala وأم هى Makini وثلاثة أخوة Mkaojikoni وهى فتاة على خلق ومجتهدة ولا تحب الثرثرة، وتبلغ من العمر ثمانية عشر عاما و Mpotevu ثانى الأخوة، وهو متحدث لبق ولكنه مشاغب وكسول بعض الشئ ويبلغ من العمر ست عشرة سنه، وفريده Fari-da الثالثة وهى فتاة جميلة ومجتهدة فى عملها وعمرها أربع عشرة سنه، ومعهم بالمنزل Kazimatu وهو عامل لديهم.

ومضمون المسرحية أن الابن الأصغر: Hewala يتمرد على أسرته، ويطلب من أبيه أن يقسم بينهم ماله، كى يتمكن من السفر الى الخارج، ويعمل بالتجارة.

ومع الحاج Mpotevu يقوم الأب بقسمة ماله بين أبنائه بعد مناقشات وحوارات يعارض فيها الأخ الأكبر وآخرون، ويسافر ميوتافو الى الخارج ليتاجر على حد قوله ولكن بدلا من العمل والمتاجرة يلتقى بالفتيات فى بار للشرب، وينفق من ماله عليهن وعلى شرب الخمر واللهو والمفاسد، حتى إذا نفذ ماله يتركنه وحده يعانى من الوحدة والضياع والجوع، وعندما يفشل يقرر العوده الى أسرته.

يشد «مبوتافو» رحاله ويعود الى وطنه خالى الوفاض، ويطلب الصفح والعفو من أبيه وأمه وأخوته، ويصفح عنه الأب والأم والأخوات، ولكن أخاه الأكبر يرفض الصفح عنه ويقول لأبيه : لقد أقمت معك طوال هذه السنين، أعمل فى خدمتك وخدمة الأسرة، أما أبنك، «مبوتافو» فقد فر إلى الخارج ليشرب ويلهو مع الفتيات، فهو غير جدير بالصفح.

يطلب الأب من أبنه الأكبر أن يصفح عن أخيه ويقول له : إن أخاك قد أخطأ،

ولكنه الآن قد عاد وتاب، ويجب عليك أن تصفح عنه، لان الحق سبحانه وتعالى قد أمر بالصفح، وهو غفور رحيم، فكيف وأنت عبد أن لا تغفر لاخيك ولاتصفح عنه؟

وترمز هذه المسرحية بشكل واضح للنتيجة المتوقعة من الايمان بالنمط الغربي، والرحيل رمز للتخلى عن الموروث والتقاليد من أجل جديد مجهول وغير مأمون.

ولقد ظلت فكرة الرحيل تلاحق الابن، فتخلى عن أسرتة وأضاع ماله الذى حصل عليه فى حياة والده، ولم يكسبه بعرقه، ومال الاسرة يرمز الى الملكية الجماعية والتى هى من أهم عناصر الثقافة الافريقية الأصيلة. سافر الابن وضيع جزءا من مال الأسرة هباء، ووجد الطريق أمامه مسدودا، ولم يجد من يعاونه أو يقف الى جانبه فى البلاد التى هجر بلده من أجلها فيعود الى الوطن، الى رحم الارض الافريقية، الى الجذور، ويحاول الاخ الكبير، ويحاول حرمانه من كل شئ لأنه قد أضاع نصيبه، وليس له حق فى انصبة الآخرين الذين ظلوا على ولائهم لاسرتهم ووطنهم، ولكن الأب الحكيم الذى يرمز الى الأسلاف وحكمتهم يطلب من أخوته الصفح عنه ما دام قد عاد، ولأنه كان صغيرا ولم يدرك العواقب، والله سبحانه يغفر ويصفح فكيف لا يصفحون عنه ؟

إن المؤلف يريد أن يقول إن الحل هو أن يعود البطل الى أصلة وتراثة، ليبدأ من جديد، وعلى افريقيا أن تصفح عن أبنائها الذين ضلوا الطريق وبهرتهم اوروبا ببريق مزيف (٤٧).

ومن المسرحيات التى ترمز الى نتائج الانبهار والانسحاق الكامل فى الثقافة الغربية مسرحية Hauka (٤٨) فهى تصور الذين اندفعوا وراء الثقافة الغربية،

وتدور احداثها حول الخطيئة التى تقع فيها المرأة كنتيجة لتقليدها للعادات الغربية عن مجتمعها مما نجم عنه علاقة محرمة بين الفتاة "Hauka" وبين رجل متزوج فى عمر والدها، يقيم فى «دار السلام» وهو رمز للغرب.

تذهب «هوكا الى دار السلام عاصمة تنزانيا للدراسة وفى هذه المدينة واثناء فترة الدراسة تنشأ هذه العلاقة غير الشرعية وعندما تذهب «هوكا» الى القرية تعرف من أبيها ان ابن «كومبور» قد خطبها ودفع مهرها، وكان شابا رزينا وعلى خلق طيب، ولكن «هوكا كانت متعلقة بحب «كامبانجا» الرجل المسن المتزوج، وربما كان من أسباب حبها له مالدية من أموال كثيرة، وانبهارها بمنصبة الكبير.

نسيت «هوكا» الفارق الكبير فى السن بينها وبين «كامبانجا» كما نسيت أنها قد تتسبب فى تعاسة اسرة باكملها.

تهرب «هوكا» الى دار السلام كى لا تتزوج ابن كومبورو وتتصل بكامبانجا لتتزوجه، ولكن الرياح تأتى بما لا تشتهى السفن و«كامبانجا» يتراجع عن وعده لها بالزواج حفاظا على أسرته من التشتت والفرقة، عندما تأتية «هوكا» يطردها من المنزل، فتخبره بأنها حامل منه، فيكذبها متهما اياها بأنها لا تملك دليلا على ما تدعية.

تعود «هوكا» الى القرية مرة ثانية، فتواجه احداثا ومشكلات كانت هى السبب فيها فقد أقام السيد «كومبورو» دعوى ضد السيد نجاهينا «والد» هوكا عندما علم بهرب «هوكا» الى دار السلام، ولكن «نجاهينا» يكذب كومبورو، ويقوى حجته وجود ابن «كومبورو» فى دار السلام فى نفس الوقت الذى هربت فهى «هوكا» حيث ادعى والد «هوكا» ان ابنته ذهبت مع ابن كومبورو ولكن عودة «هوكا» المفاجئة تظهر بطلان ادعائة فيخسر القضية.

وفى مشهد أخر تحبر «هوكا» أمها انها حامل من «كامبانجا» التى لاتملك دليلا ضده وتطلب من أمها ان تساعدها فى التخلص من الجنين، فتخبرها أمها بخطورة هذه العملية على صحتها؛ ولكن «هوكا» تعلق على قول امها ببساطة بأن ذلك قدد أصبح أمرا سهلا وعاديا هذه الأيام، وان معظم الفتيات يفعلن ذلك.

وبينما عاد بطل مسرحية «الولد الضائع» الى وطنه فإن هوكا، التى اندفعت وراء التقاليد الغربية، وقد صدقت كامبانجا الذى يرمز الى الغرب، وتحمل منه حملا غير شرعى أى ثقافة غير أصيلة وغير شرعية فى التربة الافريقية. هوكا هذه التى سببت مشكلات لاسرتها (أفريقيا) تعود هذه المرة وتطلب من امها ان تخلصها من حملها غير الشرعى وعندما تخبرها أمها بخطورة ذلك ترد بأن ذلك أمر سهل وهين، بمعنى ان هوكا هنا تمثل رمزا لجيل فاسد لا يتمسك بقيم، ولا يستقر على ثقافة، وينتقل من يمين الى يسار دون ان يشعر بالذنب، وبالاضرار التى يسببها لمن حوله وهم ابناء وطنه، ورفض الام مساعدة ابنتها فى التخلص من حملها غير الشرعي، لخطورة ذلك على صحتها، انما يرمز الى ضرورة الاحتفاظ بشئ من الثقافة الوافدة وان كانت غير شرعية.

أما مسرحية «صراع الزمن Wakati ukuta (٤٩) فترمز فى جملتها الى الاعتراف بالاختلاف، فهى تناقش الصراع بين الثقافة الافريقية الاصلية ذات الملامح الاسلامية، والثقافة الغربية الوافدة.

الثقافة الافريقية تصارع من أجل البقاء بعاداتها وتقاليدها وعدم اخذ ما يضر الارث الافريقى من الثقافة الغربية.

شخصيات هذه المسرحية هى «تاتو» التى تمثل الجيل الجديد المتأثر بالثقافة الغربية فهى تتبرج وتلبس ملابس فاضحة، وتسلك سلوكا منافيا لعادات السواحليين وتقاليدهم، ومعها أيضا «كريستينا» والتى تمثل بالاضافة الى ذلك التأثر بالدعاية المضادة للثقافة الاسلامية السواحيلية، والتى صورتها مغرقة فى التخلف والظلم وسوء معاملة النساء خاصة.

«تاتو» تريد ان تستغل الضائقة المالية التى تشكو منها أمها لتبرير سلوكها(٥٠) وفى النهاية يضطر والدها المتمسك بالتقاليدالى طردها من منزله مع صديقها «سواني» فيذهبان الى مأمور الحى ويتزوجا دون رضا أو علم الاسرة، وهى مصيبة كبرى كما جاء على لسان الأب (٥١).

وفى حوارات بين الأم والأب، يدرك الأب العاقل أن اللوم لا يقع على عاتق ابنته، بل يقع على الزمن الذى تغير، ويحاول تهدئة الأم واقناعها بذلك، ويقول إن الزمن جدار اذا تصارعت معه فلن تؤذى إلانفسك ويزداد قلق الاب على ابنته(٥٢) وعندما تزورهم «كريتستينا صديقة «تاتو» يصحح لها الأب افكارها المغلوطة عن الثقافة الاسلامية السواحيلية حتى تخجل وتعتذر، ثم يطلب منها ان تخبر «تاتو» بأن المنزل مفتوح لها (٥٣) فالاب يتنبأ بفشل هذا الزواج، ولا يريد لابنته ان تضيع فى زحام الحياه بسبب غلطتها، ولا يلق بالاحاديث نساء القرية(٥٤)

وتصور الأحداث والحوارات التالية صراع الجيل الجديد مع نفسه، والذى يشير الى تناقض فى التفكير وارتباك فى الشعور، وتفاهة ما يؤمنون به ويدينون من عناصر الثقافة الجديدة.

وبالفعل ينتهى هذا الموقف بأن يقوم «سواني» بمغازلة «بيلي» اثناء غياب

«تاتو» التى تكتشف الامر وتتداعى الأمور حتى يتم الطلاق وتعود ثانية الى منزل الاسرة (٥٥).

يمكن القول ان هذه المسرحية تركز على قضيتين :

أ ـ قضية التغيير الذى أصاب الحياة الاجتماعية للناس.

ب ـ وقضية الاختلاف بين الثقافتين.

ويريد الكاتب ان يؤكد على عملية الاختلاف، اختلاف الثقافتين أو اختلاف طرفين أحدهما الفكر الأوروبى والثانى الفكر الافريقي، وكأنه يريد ان يقول ان طورا جديدا آخذ فى التشكل فى العلاقة بين الطرفين أو بين الثقافتين مما يوحى بأن تحولا فى مجرى العلاقة وفى مجرى السلوك قد أخذ طريقة الى الظهور، وهما الطرفان او الثقافتان اللتان جمعت بينهما من قبل ظروف تاريخية شتي، واتخذت العلاقة فيما بينهما صورا متفاوتة، وان لحظة مبادرة الطرق المقهور ببلورة أوجه تميزه واختلافه عن الطرف الآخر قد حانت، ويركز الكاتب على ضرورة الامساك بزمام الموقف والاعتراف بالاختلاف، ومحاولة القبول بالتطوير التدريجى (٥٦).

وواضح ان المسرحية تعكس تلك المرحلة الشعورية الجديدة تجاه المواجهة الحضارية بين الطرفين أو الثقافتين، وان الاختلاف قد اصبح موضع تاكيد لا نفي، وان كان ومازال مصدر قلق.

وتحمل المسرحية نزوعا متزايدا نحو التعبير عن الخصوصية الحضارية، وعن مظاهر الاختلاف عما هو غربى على وجة التحديد، باعتبار الأخير هو من يمثل تهديدا بعيد المدى للذات والهوية معا، ومن ثم استثار المقاومة من جهة، كما

أصبحت بعض دعاويه أو صورته او بعض عناصر ثقافتة كما أرادها أصبحت موضع مراجعة من جهة اخري، ومن ثم فالمسرحية عبارة عن عملية اعادة اكتشاف الهوية واكتشاف الآخرايضا، فكانت بذلك عمليتين لا عملية واحدة، وقد عبرت الذات من خلال الاحداث والنهاية عن ضرورة السعى للتوصل الى حكم جديد على كليهما ولاعادة صياغة العلاقة على اسس مغايرة لتلك التى سادت فى الحقبة الماضية.

ومما أضفى تعقيدا على العملية انه جعل التصدى للثقافة الغربية امرا اكثر صعوبة، واستدعى من السواحيلى العودة للتراث وللحضارة الافريقية، ليس بوصفها ملاذا فحسب، وانما كدليل على عدم التخلف الذى نسبه الغرب اليها، وضد النموذج الذى أغرى الناس باقتدائة والسير فى ركابه، مما ادى الى الالتباس والتوتر والقلق في العلاقة بين الشخصيات، وجعلت من أمر هذه العلاقة اشكالية ستحكم انشغالات المجتمع لامد غير قصير.

اما مسرحية «الزفاف Arusi (٥٧) فيمكن اعتبار موضوعها تصويرا للقلق الذى يمكن ان يحدث نتيجة للتزاوج بين الحضارتين، والاشكاليات التى يمكن ان تحدث نتيجة لهذا التزاوج وتتكون المسرحية من جزءين الجزء الاول ويمثل حوارا بنى مواناهيرى و «بوكيني» ويصور الواقع والجزء الثانى ويمثل حوارا نفسيا يدور بخلد «موانا هيري» ويصور التوقع يحاول «بوكيني» أن يقنع «مواناهيرى» بقبوله زوجا لها، قبل سفره الى الخارج، ولكن «مواناهيري» لم تكن واثقة فيه، فيحاول طمأنتها، ويطلب منها ان تغمض عينيها لأنه يريد ان يربها «لعبة» فى حقيبته، فتقول له، ان هذا ليس وقت اللعب، وانما الأمر جاد فيخرج «بوكيني» من حقيبته خاتما يلبسه لها كدليل على حسن نواياه.

بعد ذلك يدور حوار نفسى بخلد «مواناهيري» تتصور فيه احتفالا ضخما

بيوم زفافها، يحضره الأهل والأصدقاء، وتقام فيه رقصة «تشاكاشا» الخاصة بالنساء،وتقوم فيه الناصحة (البلانه Somo (٥٨) بدورها المعروف فى الثقافة السواحيلية، ثم يخرج النساء بعد الانتهاء من الحفل وبأيديهن منديل أبيض دليل على عذرية العروس (٥٩).

وتتوجس «مواتاهيري» فى الأمر، ويصور لها خيالها «بوكيني» فقيرا محتالا وليس كما يدعى مما يترتب عليه دخوله السجن (٦٠) وتتخيل ما يمكن ان يحدث لها فى وحدتها، وما يمكن ان يترتب على ذلك من وجود علاقة غير شرعية بينها وبين رجل آخر، تؤدى الى حمل غير شرعى ومن ثم تبدأ الخلافات والمشكلات اوتقع أسرتى بوكينى ومواناهيرى فى نزاع لا ينتهى وتعانى بدورها منه. (٦١)

ترمز هذه المسرحية فى احداثها وشخصياتها الى موقف جديد للأفاقة فى مواجهة الغرب فبوكينى الذى يمثل الغرب يحاول بطريقة أكثر خبثا أن يسيطر على الشعب الافريقى الذى يمثله «موانا هيري» وسفر العريس هنا يرمز الى مرحلة استعداد الغرب للتخلى عن الاستعمار التقليدى واستبداله بشكل جديد من أشكال الاستعمار وهو الاستعمار الجديد.

لم تكن «موانا هيري» واثقة فى الغرب «بوكيني» فيطلب منها الأخير ان تغمض عينيها وهذا يذكرنا بالرواية المشهورة والتى يطلب فيها الرجل الأبيض من الافريقى الأسود ان يغمض عينية ليرية لعبة، فلما فتح عينيه وجده قد سرق منه أرضه وترك له بدلا منها نسخة من الانجيل وعندما تقول «بوكيني» ان هذا ليس وقت اللعب «فانها ترمز بذلك الى خطورة الموقف وخطورة النتائج التى يمكن ان تترتب عليه، فيما اذا قبلت الزواج واستسلمت لبوكينى وقبلت وضع الخاتم فى اصبعها وهو يرمز بدوره الى القيود التى يريد الغرب ان يقيد بها أفريقيا.

اما الحوار النفسى فيصور حلم أفريقيا ورغبتها فى التمسك بتقاليدها وموروثاتها، فالحفل الذى تتخيلة «موانا هيري» يوم زفافها، يحمل تصورا لافريقيا المتمسكة بجذورها وهويتها الثقافية، ويصور فى الوقت نفسه الأزمة التى يمكن ان تعيشها افريقيا، والشك الذى يراودها فيما قبلت الزواج من الغرب وثقافته، فمواناهيرى تتصور «بوكيني» وانه ربما كان فقيرا لا يملك شيئا بمعنى ان الثقافة الغربية لا قيمة لها، وانه ربما كان محتالا غشاشا سوف يتركها وحيدة فريدة بعد ان فقدت عذريتها اى أصالتها، وبعد ان يكون قد أوثقها بواجبات ليست من حقه، وفى مقابل وعود لم تتحقق، وجعلها تتخلى عن تراثها وثقافتها وانه هو نفسه قد ينتهى امره بالسجن رمز الخواء، وفى هذه الحالة سوف تعانى وتقاسى من مرارة الوحدة والألم، وقد تحمل حملا غير شرعى اى تتبنى ثقافة ليس أصلية وليست شرعية، مما يتسبب فى خلاف ونزاع بين الاسرتين او الحضارتين.

ان هذه المسرحية ولا شك تصور مرحلة من مراحل الحيرة والتردد والشك والقلق، وربما تمثل حالة من حالات الانكساراو الاستعداد للانكسار، انكسار الروح التقليدية، ومعها نمط الحياه التقليدية فى مقابل النمط الحديث، أو عملية التصدع والهزة الروحية والازدواجية النفسيةالتى تعيشها القارة.

ومن الناحية الزمنية تعالج المسرحية مرحلة جديدة تختلف عن مرحلة الصدام المباشر الى صدام من نوع جديد مع الثقافة الغربية فى العملية التى تمثل جوهر التغريب.

واختيار الكاتب لشخصية نسائية لتقوم بدور «الشعب» هو أمر له معناه ومغزاه لانها تمثل ضحية مزدوجة ضحوة للاستعمار وللتقاليد الموروثة.

وهذه المسرحيات تبين ان التزاوج الحضارى امر لا مفر منه بالنسبة للمجتمع التقليدى لان عناصر الانبهار ارتبطت بضعف الذات، وان المناخ الامثل هو تنقية المناخ التقليدى من الشوائب العالقة به دون أغفال مزاياه، وهى فى نفس الوقت دعوة للتوفيق بين أفضل العناصر من الموروث والوافد، وان افريقيا للابد ان تستفيد شيئا من الحضارة الغازية .

جـ ـ مرحلة الالتباس :

وبعد رحيل المستعمر الغربى فى الستينات والسبعينات من هذا القرن وبدايات الحكم الوطني، بدأ المسرحيون السواحيليون ينتجون ويخرجون مسرحيات متعددة الأغراض. والموضوعات، وتعددت أشكال المسرح، وأصبح له مؤلفون وكتابات، حاولوا تصوير مشكلات المجتمعات السواحيلية، والدعوة الى التغيير، وشهد المسرح رواجا فى السبعينيات من هذا القرن كنتيجة للتحرر والاستقلال، ومحاولة بناء المجتمعات السواخيلية على أسس جديدة تتطلع الى مستقبل جديد.

ولم يكن رحيل المستعمر يعنى انتهاء الآثار التى ترتبت على وجوده، بل العكس كان صحيحا فقد حاول الغربيون من خلال المسرح فى الماضى بث أفكارهم وثقافتهم كما رأينا، وقد أدى ذلك بالطبع الى تاثيرات سلبية فى ثقافة قطاعات عريضة من الشعوب السواحيلية استمرت بعد الاستقلال، ولذلك كان لابد للمسرح كرد فعل ودفاع عن الثقافة الوطنية ـ ان يقوم بكشف سلبيات الثقافة الغربية فى محاولة لاعادة التوازن.

أ ـ وتوكيد الذاتية الوطنية والبحث عن الأصالة الثقافية، وكانت تلك هى أهم القضايا التى شغلت اذهان الكتاب والمسرحين، ومازالت شغلهم الشاغل حتى يومنا هذا.

ب ـ طرح القضايا والمشكلات الجديدة التى ترتبت على التقاء الثقافتين ومن هذه المشكلات مشكلة اغتراب النخبة الحاكمه وبعض النخب المثقفة، ومشكلة العقيدة السياسية والاقتصادية وماينجم عنها من مشكلات فرعية.

ومن أهم المسرحيات التى تعبر عن هذا الدور مسرحية «عند حافة الغابة»(٦٢) فهذه المسرحية تعكس ثنائية ذاتية تتعلق بشريحة اجتماعية عانت من ازدواجيه املتها عليها ظروف نشأتها وتكونها وتثقيفها، تلك هى النخبة الافريقية التى تكونت بفعل التعليم الغربى ومعه قيم الحضارة الغربية، فهذه الشريحة كانت تتجاذبها الدائرتان الحضارتيان، فبينما مثلت جذورها الحضارية الصور الموروثة للانتماء، مثل احتكاكها بالغرب وضعا لم تستطع معه أن تعود الى ما كانت عليه من قبل، ولا أن تتجاوزه وتندمج فى محيطها الحضارى المكتسب.

نبتت فكرة هذه المسرحية من واقعة حقيقية خلفه

باختصار هى ان نائبا فى البرلمان الكينى هو S.M. otienu وكان مسيحيا من قبيلة «الجالوو» تزوج امرأه مسيحية من قبيلة «الكيكويو» وبعد موته أرادت الزوجة دفنه فى المدينة حسب التعاليم المسيحية، ولكن أهل قبيلته وقفت ضد رغبتها، وعرض الخلاف على المحكمة التى حكمت لصالح القبيلة وتم دفنه فى أرضها.

وتصور أحداث المسرحية التى أخذت فكرتها من هذه الحادثة الصراع بين التقاليد المرعية فى قبيلة الجالوو وبين التقاليد المسيحية التى اعتنقها أبطال المسرحية فـ «هيريرت» الذى يتمرد على تقاليد القبيلة، ويتزوج من قبيلة

«الكيكويو» ويتجنب أسرته فى القرية ثم يصبح نائبا فى البرلمان ، يبتعد شيئا فشيئا عن أهله وعشيرته، وينشغل بمطالب زوجته «مارتا» ولا يزور أهله فى القرية، بل يرفض ان يذهب ابنه «كريس» مع أخيه «جورج» لزيارة القرية.

يحاول أخوه «جورج» أيضا فى حوار مع نفسه ان يتخيل ما حل بالأسرة بسبب ابتعاد أخيه، هيريرت عن أسرته وقريته، مما يتطلب فى نظره عمل كفارة Kafara (٦٣) لاسترضاء أرواح الأسلاف، كما أنه يسلم البندقية، والبندقية هنا ترمز الى سلاح القبيلة وتراثها ومارتا ترمز الى الاستعمار، الدخيل الجديد، والمعنى واضح فهيريرت قد سلم سلاحه وتخلى عن الدفاع عن قبيلته وسلمه الى الدخيل الجديد الذى اجتثه من جذوره وأهله.

وتحاول «مارتا» أيضا ان تحصل على توقيع «هيريرت» على بعض المستندات المالية مما يرمز للتخلى عن الأرض والوطن والحقوق لصالح مارتا مثلما كان يفعل الاستعمار مع زعماء القبائل حين كان يخدعهم ويعقد معهم معاهدات تنتهى بتسليم الأرض للمستعمر ولكن «هيريرت» يرفض على اى حال ويغير موضوع الحديث بينه وبين زوجته (٦٤)

تصور المسرحية الحفل بشكله الأوروبي، حيث يرقص الرجال والنساء على أنغام الموسيقى الغربية، ويشربون الخمر، ويبالغون فى اللهو والمجون.

ويخرج «هيريرت» مستأذنا زوجتة لبعض الوقت ولكن «ستيلا» خادم الأسرة ياتى ليهمس فى أذن «مارتا» بأن «هيريرت» قد مات، وتقع «مارتا» مغشيا عليها ولعل الكاتب يرمز بموت هيريرت المفاجى إلى فشل الاستعمار (مارتا) فى الحصول على كل ما يريد.

تنتقل المسرحية بعد ذلك لتصور لنا منزل أسرة «هيريت» فى القرية وقد بزغ الفجر وتظهر شخصية Kizuizui حكيم القرية الذى يمثل تراثها وعقائدها ويبين ان أرواح الأسلاف لا تجد راحتها الا فى دفن أفراد القبيلة جميعا فى أرضها. (٦٦)

وتصور مشاهد المسرحية بعد ذلك «ليديا» التى كانت تعيش فى المدينة وقد قررت العودة الى أسرتها وقبيلتها بعد أن اكتشفت أن مصيرها النهائى يرتبط بمسقط رأسها ولعل الكاتب يرمز بذلك الى العودة الى التراث والأصالة الذاتية.

وفى مشهد أخر يصور الكاتب «شيخ القبيلة» وهو يبين من خلال وصفه لشخصية هيريرت حياة المدينة القائمة على النزعة المادية فى مقابل حياة الاسرة والقرية المستمسكة بالعادات الموروثة والنزعة الروحية والاشتراكية الحقيقية (٦٧) النابعة من ضمير الشعب وعقيدته وسلوكه.

بعد ذلك يدور حوار بين شيخ القبيلة و«جورج» حول دفن «هيريرت» يتبين منه تمسك القبيلة بدفنه فى أرضها على عكس القوانين المسيحية التى ترى أن دفن الزوج يجب أن يتم بارادة الزوجة، ويقول الشيخ : إنهم وإن كانوا يدينون بالمسيحية الا أنهم لا يتخلون عن عاداتهم وتقاليدهم (٦٨)

وفى الفصل الثالث يصور الكاتب فى حوار بين «مارتا» وابنها «كريس» موقف القبيلة من «مارتا» وسلوكها الشائن، ويزداد الموقف توترا حينما يواجه الابن أمه بما يقوله الناس عن نسبه، وتبرر الأم موقفها، وتستعيد ذاكرتها ما حدث لها أثناء حرب الماوماو مما جعلها تتمنى آنذاك أن تموت حتى لا تتعرض لاساءة أسرتها أو أسرة زوجها اللتان قاطعتا حفل زواجهما، وتلمح «مارتا» بان

«كريس» ليس ابنا شرعيا لهيريرت، وانما جاء سفاحا من أحد الكشافة الذين كانوا يجوبون الغابة اثناء الحرب بحثا عن أفراد المقاومة الشعبية، وفى هذا رمز واضح ارادبه الكاتب أن يؤكد عدم شرعية ما جاءت به الحضارة الغربية. (٦٩).

وفى الفصل الاخير يوضح الكاتب من خلال الحوار كيف انتصرت قوانين القبيلة وأعرافها وكيف تمكنت القبيلة من الحصول على جثة «هيريرت» لكى تدفنه فى أرض القبيلة.

وتتطور الأحداث سريعا فمارتا تموت فجأة قبل دفن زوجها، مما يرمز الى نهاية الاستعمار (٧٠)

وفى حوار آخر بين «ليديا» و«جين» صديقة «كريس» يحاول الكاتب أن يصور «ليديا» وقد عادت الى أصولها وجذورها بعد أن كانت ضحية لمغريات المدنية «البائسة الاستعمار» وكانت ما تزال تحمل حملا غير شرعى رمزا لتأثير الحضارة والثقافة الغربية (٧١)

وفى حوار بين القسيس صديق أسرة «هيريرت» مع «جين يبين الكاتب أن «مارتا» ماتت بطلقات طائشة من بندقية العائلة أى أنها قتلت نفسها بدلا من ان تقتل «جورج» أخو زوجها، ويطلب من «جين» أن تقنع «كريس» بأن «جورج» هو الذى يجب أن يتولى تربيته واستكمال تعليمه حسب قوانين القبيلة (٧٢).

والكاتب يرمز هنا إلى ضرورة أن تقوم افريقيا باستكمال تعليم «كريس» الذى يرمز إلى التلاقح بين الثقافة الغربية والافريقية.

وفى النهاية يأتى «ستيلا» حاملا البندقية متجها نحو «كريس» ليخبره ان جورج قد أرسلها اليه، وفى هذا رمز لتولى الجيل الجديد مسئولية الدفاع عن

الثقافة الافريقية التى لقحت بالثقافة الغربية، ثم عادت الى جذورها الأصيلة فى التربة الافريقية.

ويتضح من مضمون هذه المسرحية أن «النخبة» التى عانت من الثنائية والحيرة، لم تشاركها فى ذلك القطاعات الشعبية العريضة، التى ظلت تعيش نمط حياتها الموروث ويمثلها kizuzui حكيم القرية و«جورج» أخو «هيربرت»، وحكيم القرية وهو الشخصية الحاملة للتراث والمتبنية للقيم، وأفريقيا فى حاجة اليها كرمز روحى فى طريق عودتها مجدّدا الى تراثها.

أما شخصية «هيربرت» فترمز لقضية الشخص المغترب، واحساسه بالتجزئة، مما يدل على أن محنة التغريب أو التحول قد تركت جروحا لا تندمل وأدخلت البطل فى حالة من التمزق، لأنه تنكر لكل قيم الجماعة. وموت البطل يرمز الى حتمية اختفاء النخبة المغتربة التى لم يعد لها دور تاريخى يمكنها ان تؤديه فى تطوير الأمه، واندثار الجيل المغترب والممزق، وافساح المجال امام الاجيال الأخرى، الاكثر اتساقا مع هويتها، والأرسخ إحساسا بانتماءاتها الافريقية، والموت هنا كان موتا تطهيريا إن جاز هذا التعبير.

وفى كل الأحوال كان اختفاء «هيربرت» ومن بعده «مارتا زوجته إشارة لاختفاء هذا الجيل وهذا النموذج المتغرب، وكان تعبيرا عن تعذر المصالحة مع النفس وتعذر مد جسور مع الحضارة التى اغترب عنها، فى اطار التغريب الروحى العميق الذى تعرضت له النخبة، خاصة شرائحها التى نمت إبان احتدام الصراع بين الحضارتين، وابان سحق الذات، والتى تركت أشخاصها فى حالة بحث عن الهوية وعن الحقيقة وعن ما هية الانتماء.

والمسرحية علاوة على ذلك تحمل أبعادا مركبة لشخصيات عدة وجميع

أبطالها يمثلون رموزا لشرائح مختلفة، منها الشرائح التى دفعت ثمن الكفاح والذين تحولوا من بعد الى ضحايا، وتحمل أيضا مستويات مختلفة فى العلاقات بين الشخصيات بعضها مع البعض وأوجه تنوع داخل الذات.

وهذه المسرحية تثير أيضا ـ علاوة على قضية الفرد المغترب واحساسه بالتجزئة وبالنفى الداخلى ـ قضايا أخرى تنم عن تطور الوعى الافريقي، وتأكيد الاختلاف، وتأكيد على الخصوصية الحضارية بعد ان أصبحت التجربة الاستعمارية تاريخا وأقل مرارة فى الواقع الحى المعاش، وقد أولت عناية واضحة بالأعراض أكثر من عنايتها بالدينا ميكية الاجتماعية والتاريخية، واهتمت بالتركيبات الانسانية التى تحيا على هامش المجتمع وتقدم صورة أكثر اقناعا للمجتمع التقليدي، وتكشف فى اكثر من موضوع عن دقة الرؤية للواقع الاجتماعى ربما أكثر من رؤية الشخصيات ذاتها فى بعض الاحيان.

وعلى أى حال فقد انتهى المؤلف الى حل فيه عودة الى الجذور، ورغبة فى التواصل مع التراث، فكريس» الذى هو نتاج التلاقح غير الشرعى بين مارتا واحد الكشافة أو الجوالة الأوروبين يجب أن يتولى تربيته «جورج» أخو هيربرت الذى ظل يعيش فى القرية مستمسكا بالتقاليد والموروثات الافريقية، كما أن جورج نفسه يعطيه بندقية العائلة أى يحمله تراثها ومسئولية الدفاع عنها، وهو ما يرمز الى الرغبة فى الانتفاع بنتاج الالتقاء بين الحضارتين والثقافتين.

ومن مسرحيات ابراهيم حسين الشهيرة مسرحية الشياطين Mashetani (٧٣) التى تمثل صراعا من نوع جديد يقوم بين الاثرياء القدامى الذين فقدوا ثروتهم بسبب التأميم والأثرياء الجدد الذين استغلوا مناصبهم للأثراء السريع.

وتدور أحداث المسرحية فى ثلاثة مشاهد رئيسية، المشهد الأول يصور لعبه

الشيطان والانسان، والمشهد الأوسط يصور عائلة جمعة وعائلة «كيتارو» والمشهد الاخير يصور المكاشفة بين جمعة وكيتارو.

تبدأ المسرحية بلعبة الانسان والشيطان والكاتب يرمز بذلك الى أفريقيا والاستعمار الجديد، ويشير الكاتب صراحة الى هدف الاستعمار (٧٤) حيث طلب من المواطن التخلى عن كل شئ «إن اطعتنى وسرت على نهجى الذى أرسمه لك، يأتيك نعيمى وخيرى أما إن خالفتني، فسيحل عليك غضبى الذى لا حدود له» ويستخدم الكاتب كلمة Chewa وصفا للشيطان «الاستعمار» وهى تعنى مخلوقا بحريا ضخما يبتلع كل ما يصادفه من سفن Mashua سواء رضيت أم لم ترض(٧٤).

وشخصية «جمعة المتأثر بجدته تمثل الاعتزاز بالماضى العريق وهو من أسرة عريقة تعرضت للتأميم والفقر، ويقف فى حيرة أمام الطبقة الجديدة التى صعدت على أكتافهم واستغلتهم وغيرهم من المواطنين البسطاء من أجل الاثراء السريع، وهو من جهة ثانية صديق لـ «كيتارو» ووالد كيتارو يمثل الفئة التى استفادت من منصبها الجديد على حساب الشعب، وكان ممن تربو فى المدارس التبشيرية، وتأثر بالثقافة والمفاهيم الغربية.

يحاول «كيتارو» الذى لم يكن راضيا عن سلوك والده (٧٥) وبتأثير صديق جمعة أن يعود لقراءة التاريخ رغم أنه يدرس القانون ـ وحتى لا يفقد صداقته بجمعة ولكى يفهم خلفياته الثقافية، وحتى لا تحل الكراهية محل الحب بينهما فى حين يحاول «جمعة» بتأثير صديقه «كيتارو» ان يتكيف مع الواقع الجديد، حين طلب منه كيتارو ان يفعل ذلك قائلا له يجب الا تترك أحاديث الماضى تتحكم فى أرواحنا (٧٦).

وفى المسرحية شخصيات فرعية أخرى تمثل طبقات الشعب الفقيرة الكادحة ومنها الخادم «مفاوما» وعدد من الرجال.

والقراءة المتانية لهذه المسرحية توضح أهداف كاتبها، الذى يريد أن يعقد مصالحة بين جميع فئات الشعب، وهو يطلب من قطاع من الجيل المتمسك بماضيه وتراثه الا يجعل التاريخ قيدا عليه لفهم الواقع المعاش والتكيف معه، وفى نفس الوقت يطلب من قطاع الجيل الذى ورث الحكم والسلطة أن يعود الى التاريخ لا ستجلاء معالمه ومعانيه ودلالاته، حتى لا يضيع فى خضم الثقافة الجديدة المتسارعة، وهذا ما يكشف عنه الفصل الاخير الذى خصصه الكاتب للمكاشفة بين بطلى المسرحية.

وهذه المسرحية متقدمة من الناحية الزمنية، لأنها تعالج مرحلة تاريخية بعد الاستقلال وأبطالها يمثلون رموزا لشرائح مختلفة من الشعب ومنها الشريحة التى دفعت ثمن الاستقلال والذين حولهم النظام الجديد بعد الاستقلال الى ضحايا، والشريحة التى تخلت عن آمال شعبها وصارت وجودا وطنيا محليا يقوم بما كان يقوم به الاستعمار ـ فهى بذلك تولى عناية بالصراع على الصعيد السياسى والاقتصادي.

ومن المسرحيات التى تعبر عن وجهة نظر الكاتب فيما يتعلق بالعقيدة السياسية والاقتصادية ويفكرة الايديولوجية مسرحية «قريتنا» kijiji chetu(٧٧) التى يصور فيها الكاتب الفرق بين مفهوم الاشتراكية عند التنزانيين القدماء وبين مفهومها المعاصر آنذاك.

فى الماضى كانت الاشتراكية عرفا وتقليدا بين الناس جميعا أما فى المفهوم المعاصر فقد تعددت بشأنها المفاهيم وتنوعت النظريات.

تبرز المسرحية سلبيات الاشتراكية الحديثة عندما يقوم بعض قادة القرى

الاشتراكية بعد الاستقلال باستغلال مناصبهم فى جمع الأموال لحسابهم الخاص. بالاضافة الى مشاركة الفلاحين فى نهاية العام عند تقسيم الأموال بعد الحصاد، مما أدى الى توقف بعض الفلاحين المثقفين عن العمل بسبب هذا الفساد، ومع ذلك وصف بعض القادة هؤلا الفلاحين بأنهم يمثلون خطرا على القرية الاشتراكية، واتهموهم باستغلال زملائهم من الفلاحين ورأوا أنه يجب طردهم من القرية.

هنا ينقسم أهل القرية الى فريقين : أحدهما يعارض الطرد والثانى يوافق، وبعد المناقشات الكثيرة بين جميع الأطراف يتم طرد القادة المستغلين والفلاحين المعارضين، ويوضح المؤلف أن طرد الفلاحين المعارضين تم نتيجة لتوقفهم عن العمل، ذلك الذي يجسده السيد «كيزيتو» Bw. Kizito والسيد «يندؤه .Pinduo

وعلى الرغم من أن المسرحية تنتقد هؤلاء الفلاحين لتوقفهم عن العمل. الا أنها تعترف لهم بالفضل، لأنه لولا اعتراضهم لما تمكن أهالى القرية من معرفة حقوقهم والمحافظة عليها. وطرد المستغلين.

هذه المسرحية تشرح افلاس النخبة الحاكمة، التى سمحت للاستعمار أو اذنابه بالتسلل خفية وراء الاقنعة وتصور القوى الاجتماعية المرشحة لاحداث التغيير الاجتماعى والتى تمثلها نقابة العمال وغيرهم من البسطاء ، ولكن لم يعن بتحديدها تحديدا كافيا، ولم يشر الكاتب الى كيفية التغيير والالية التى يمكن بواسطتها انهاء الفساد وغيره من المظاهر السلبية، ولكنه يدين ـ بقدر ما ـ البدائل المطروحة بنفس القدر الذى يدين فيه النخبة، فالبديل غير مؤهل لاحداث تحول اجتماعى ذى شأن يقضى على الفساد والتبعية الاقتصادية وغيرها من القيود التى تحد من فرص التقدم الاجتماعي، مما يظهرتطورا قوامه الالتفات للمشكلات الحاضرة والحاجة لمقتضيات التغيير.

الخاتمـــة

عبر المسرح الافريقى التقليدي، والمسرح السواحيلى عن ثقافة القوم وتقاليدهم وقيمهم وقام بدوره فى حياتهم حتى اصطدم بالتقاليد والعروض المسرحية الجديدة التى قدمها الغرب من خلال مسرح الارساليات. والتى كانت تهدف فى الاساس إلى محو ثقافتهم وتقاليدهم وتحويلها إلى ثقافة غربية.

وكان لهذه المسرحيات الفضل الاول فى دفع الحركة المسرحية فى المنطقة الى وجهة تجمع بين العناية الفنية والاهتمام توجيها قوميا يسعى لاحياء التراث الوطني، ويتخذ من المسرح وسيلة للكفاح الوطنى صريحا وتلميحا. وواسطة للدعوة الى الفضائل والتمسك بمكارم الاخلاق، وأداة فعالة لخدمة الحركة الوطنية المتنامية. بعثت اليقظة فى نفوس الناس. واطلعتهم على سير اجهادهم الماضين واخلاقهم القديمة من عفة وطهارة ووطنية وبسالة وتضحية ونجدة وانتصارات. وتنبه الناس الى ما يمكن أن يقدمه التمثيل المسرحى من خدمات لقضية لتحرر والاستقلال ونشر الوعى القومى والسياسى والثقافي. وهكذا توسعت دائرة النشاط الاجتماعى والثقافى والتمثيلي، واتجهت الى غايات وأهداف تختلف عن غايات النشاط التمثيلى الذى كانت تقوم به المدارس الدينية المسيحية، اذ كانت هذه لا تهتم بغير الاهداف التعليمية الخلقية والدينية من وجهة نظر غربية، ولا تميل الى التدخل فى مالا قبل لها به ومالا تريده.

تقلص المجهود التمثيلى للمدارس المسيحية والارساليات وضعف، وربما فقد اهتمام الجمهور الذى كان متعطشا الى تمثيليات تتجاوب والروح القومية، وتقوى موجة الكفاح الوطنى فى تلك الفترة الملتهبة من تاريخ المنطقة.

لقد حتم منطق الاحداث اذن أن لا ينحصر الفن التمثيلى الجديد فى

المدارس المسيحية، وان يتجاوزها الى الوسط الافريقى الاسلامى المحيط بها وقامت المدارس والهيئات الاسلامية وغير الاسلامية باقامة الحفلات التمثيلية التى يشاهدها الناس من مسيحيين ومسلمين.

وكانت المسرحيات ذات الاهداف المباشرة ذات غرض اساسى وهو ايقاظ الشعب وتوجيهه الى ما فى الثقافة الوطنية من عناصر مفيدة ومثل حسنة، والى ما فى الثقافة الوافده أيضا من فوائد تؤدى الى خير الوطن ومنها السعى الى العمل المنتج المستمر وتوجيه الناس الى المدارس وفائده القراءة والتعليم واكتساب المهارات الجديدة.

ولم تكتب هذه المسرحيات للمتعة والتسلية فحسب، ولا كتبت للحديث عن موضوعات غرامية أو عاطفية.

ثم كان لا بد للمسرح ـ لكى يبقى ـ أن يوجه نحو الطبقة الكادحة لخدمة القضايا الاجتماعية الجديدة التى لا مفر من مواجهتها.

وكان لا بد للمسرح أن يحمل أفكارا واقعية من خلال النمو الذاتى للمجتمع الذى كان ينمو بقوة الدفع الذاتى داخل المجتمع أيضا وقد تولاه من يوجهون المجتمع نحو غاياته، ولذلك تأصل فى نفوس الجمهور، وأصبح فى النهاية يعبر عن الصراعات الفكرية والعقائدية التى تتجلى واضحة فى المجتمع.

من ذلك مثلا أن النخبة التى أجتثت من أصولها وجذورها، والتى كان يسعدها أن ترى مجتمعاتها تتحدد فى ضوء الاوضاع والقيم والمعايير الاوربية، وأن يروا أنفسهم فى مرآة الثقافة الاوروبية كان لا بد للمسرح من أثارة المشكلة وطرحها، ومثلها أيضا قضية العقيدة السياسية والاقتصادية، وما ترتب عنها من

مشكلات تهم الجمهور ويتأثر بها وهذا ما قام به المسرح السواحيلي، كما سبق شرحه.

لا شك أن الهوية الثقافية لها أهمية مؤكدة فى عالم اليوم. والواقع ان الثقافة تبدو كعامل أساسى للعلاقات بين الامم وفى اخلها . وبين الجماعات وفكرة الثقافة ذاتها يصعب الاحاطه بها . وهى بالمفهوم الاكثر اتساعا أسلوب للحياة، أسلوب مادى وفكرى وروحي، وبذلك تحفظ الصلة بين الابداع الفنى وابداعية الحياة اليومية، والابداعية والتنوع متلازمان، مما يطرح المشكلة الحيوية الخاصة بالفروق الثقافية مع التوتر الدائم بين التجديد والمحافظة. والتوتر فى مركز فكرة الثقافة (٧٨).

وقد قام المسرحيون بدورهم فى الدفاع عن ثقافتهم الوطنية وهويتهم وتابعوا التطور والتغير فى مجتمعاتهم كما رأينا من قبل.

الهوامـــش

١ ـ راجع دلالات كلمة المسرح Theatre والمسرحية فى :

مجلة المسرح. العدد التاسع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ٦٥ ومجدى وهبة.

معجم مصطلحات الأدب ـ مكتبة بيروت ١٩٧٤ ص ٥٦٧.

٢ ـ راجع: مقالة لأحمد أبو زيد بعنوان: مفاهيم فلسفية فى الثقافات الأفريقية م. الفكر. المجلد التاسع عشر. العدد الأول.

٣ ـ راجع: هوبير ديشان: الأديان فى أفريقيا السوداء. أحمد صادق حمدي. دار الكتاب المصرى ١٩٥٩م.

وجاك مندلسون: الرب والله وجوجو. الأديان فى أفريقيا المعاصرة ت. ابراهيم أسعد محمد. دار المعارف ١٩٧١.

٤ ـ راجع: سبنسر ترمنجهام: الأسلام فى شرق افريقية. ت. محمد عاطف النواوي.مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣. المقدمة التى كتبها المترجم ص ٢٠ سنختصرة «ترمنجهام»

٥ ـ السابق. ص. ٢٧.

٦ ـ راجع ماكتبه الروائى الكينى «جيمس نجوجي» الذى كتب: لاتبك أيها الطفل weep not child والنهر الفاصل The River between والتى عالج فيها الصدام الغرب فى مرحلة ما قبل الاستقلال، ثم كتب رواية بعنوان «باتلات الدم» Petals of Blood صور فيهاالأزمة بعد الاستقلال ونشرت هذه الروايات فى نيروبى العاصمة الكينية.

٧ ـ جيمس فريزر: العضن الذهبى . دراسة فى السحر والدين . ت. باشراف أحمد ابو زيد. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م.

٨ ـ جيس لافر: الدراما: أزياؤها ومناظرها. ت. مجدى فريد م. سعد الخادم المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر ١٩٦٣.من ص٩ ـ ١٣ ـ ورشاد رشدى مسرح رشاد

رشدي: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ص٥ ـ ٦ ـ وابراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف. القاهرة ١٩٨٥

٩ ـ القرية Mji السواحيلية تعنى أيضا التجمع السكانى أو الطائفة مهما أنتقلت من موطنها، حيث يطلق الأسم يطلق على تلك الطائفة من الناس. راجع: A. H. prins:
Swahili speaking people of Z anzibar london 1967.p. 102.

١٠ ـ أحمد ابو زيد: ما قبل المسرح . عالم الفكر م. المسرح. ط.ج. الكويت المجلد ١٧ العدد ٤ ص ١٥

١١ ـ راجع عن المسرح الافريقي: Bakary Traore: The Black: African theatre and its social Function Vol. 6. N.I. p; 40.

تعليق هيرت شور.

وراجع أيضا فى نفس المرجع السابق: Unionmwan Edebiri -

مقالة: French contribaation African drama

١٢ ـ راجع: p.o. Mlama : Hali ya sanaa ya maonecha. -سنختصرة Tanzania. Dares salam 1983.p.205 - 206 Mlama:

١٣ ـ راجع السابق ص: 188 ، أيمن ابراهيم عبد الله الأعصر: القضايا الاجتماعية للاسرة التنزانية فى مسرح ابراهيم حسين. رسالة ماجستير ١٩٩٣م سنختصر «الاعصر»

١٤ ـ د. محمد ابراهيم محمد أبوعجل: الاتجاهات الفكرية فى المسرح السواحيلى م. كلية اللغات والترجمة ١٩٨٩

١٥ ـ السابق ص ١٥

١٦ ـ على شلس الدراما الافريقية. دار المعارف س. كتابك ١٩٧٦

١٧ ـ Kiango ص ١١٩ والأعصر ص ٤٧

١٨ ـ عن زنزبار راجع W.H.Ingrams: zanzibar دار السلام ١٩٣١

١٩ ـ راجع عنهم jan knapert: Four Centries Swahili verses london - 1974

عن سيتي بنت سعد: هـ هوتيلي: مختارات من النثر الافريقى المكتوب. ت. رمزى يس.شكرى

محمد عياد متاعب الحياه فى المدنية وكيفية التغلب عليها . كتبها: شعبان رويرت

بالسواحيلية فى ملحق جمعية شرق أفريقيا السواحليه:

Jannal of East African Swahili Committe

٢٦ ـ السيد ياسين: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الاخر بيروت. دار التنوير

للطباعة والنشر ١٩٨٣ ص: ٤٠ ـ ٤١

٢٧ ـ ليوبولد سيدار سنغور: أسس الافريقانية أوالزنجية والعروبة محاضرة ألقيت بجامعة

القاهرة ١٩٦٧ مطبوعة

٢٨ ـ الكيكويو هى أكبر قبائل ج ـ كينيا وتعيش فى الاقليم الاوسط، وهى من أصل بانتوى

وما زالت تحتفظ بنظامها الخاص والحكم الذى يرتكز على أساس مشاورت كبار السن،

وما زالوا حريصين على كثير من تقاليدهم وعاداتهم

راجع: J.E. Gold thrane and others: The main Tribal Graups in kenga. london 1960 P.a

سنختصره: (The main Tribal)

٢٩ ـ A.Mazrui: Kiio cha haki. longman - Kenya 1990 -

٣٠ ـ كتبها ابراهيم حسين سنه ١٩٦٩ وطبعت فى دار السلام

٣١ ـ المسرحية ص ١ ـ ٦

٣٢ ـ المسرحية ص ١١

٣٣ ـ الماتومبى يعيشون قريبا من دلتا نهر روفيجى Rofigi وأكثرهم من المسلمين. راجع

Ahistory of Tanz`ania. p. 49:

٣٤ ـ الزارامو خليط من الناس يسكنون قريبا من دار السلام العاصمة التنزانية وكانوا

يكونون مجموعة من الاسر المنتشرة فى ١٨ قرية وكانت لهم علاقات جيدة بالعرب على

الساحل. وقليل منهم مسلمون ويعيش بعضهم جنوب الصومال ومنهم جزء فى جزيرة ما

فيا والشريط الساحلى المواجه لها. راجع: ترمنجهام ص ٨٧،

٣٥ ـ قاوم العرب من أسرة اليعروبى البرتغاليين الذين استولوا على الساحل وبدأوا منهم صراعا طويل الاجل، وساندوا حكام الساحل عام ١٩٥٢ فى الثورة ضد البرتغاليين وفى عام ١٦٦٠ استولى الاسطول العمانى على فازا Faza وحاصر قلعة المسيح وسقطت ممباسا عام ١٦٩٨ وأصبح «سيف بن سلطان» حاكما للبلاد، ثم تحول الحكم فى عمان الى أسرة البوسعيد بن عندما ارتقى السلطان سعيد بين سلطان عرش مسقط واستولى على زنجبار وممباسنة ١٨٣٧ ونقل بلاطه الى زنجبار عام ١٨٤٠ وحكم من وارشيخ الى رأس دلجاو وتولى بعده «ماجد» ابنه الاصغر عرش زنجبار حتى فرضت الحماية البريطانية على الجزيرة عام ١٨٩٠، السيد سعيد ولد عام ١٢٠٦ هـ ١٧٩١ فى سامبل القريبة من مسقط ووالده هو السيد سلطان بن الامام أحمد بن سعيد بن محمد بن أحمد بن حلف بن سعيد الازدى ، راجع البوسعيديون حكام زنجبار ص٧ وما يعدها.

٣٦ ـ المسرحية ص ٢٧:

٣٧ ـ راجع: أحمد أبو زيد. المقالة السابقة والمسرحية ص ٤٨ ـ ٤٩

٣٨ ـ كما فعل اتشيبى الكاتب النيجرى فى «الأشياء تتداعى Things fall Apart وفى سهم الله Arrow of God ، وكما فعل شوينكا فى رقصة الغابات.Adance of the forests

٣٩ ـ المسرحية ص ١، ٩، ١١

٤٠ ـ ميثاق أروشا أعلنه الرئيس التنزانى «جوليوس نيريري» عام ١٩٦٧ وكان استقلال تنزانيا عام ١٩٦١راجع عبد الملك عودة: الاشتراكية فى تنزانيا. وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى ١٩٦٧

٤١ ـ عن هذه المسرحيات راجع: Mlama من ص ٥١ ـ ٢٠٧

٤٢ ـ المسرحية ص ٤٤ ـ ٤٦ ـ ٥٠

٤٣ ـ المسرحية ص ٥١

٤٤ ـ المسرحية ص ٥٧ ـ ٥٩

٤٥ ـ المسرحية ص ٦٠ـ ٦٤

٤٦ ـ Jay. Kitsao: uasi: /vaivobi uni, Press. Dar es salam. 1982.

٤٧ ـ كما فعل توفيق الحكيم مع بطله فى «عصفور من الشرق»

٤٨ ـ للكاتب المسرحى «نجاليميتا ١٩٧٣» - Musa Mohammed . p. 16

٤٩ ـ ابراهيم حسين ١٩٦٧

٥٠ ـ المسرحية ص ١٠ ـ ١٤

٥١ ـ المسرحية ص ٢٤

٥٢ ـ المسرحية ص ٢٠

٥٣ ـ المسرحية ص ٢٧

٥٤ ـ المسرحية ص ٢٨ ـ ٣١

٥٥ ـ المسرحية ص ٣٣ ـ ٤٠

٥٦ ـ راجع مسرحة للكاتب الغانى «كوبينا سيكي» Kubina Sekyi المتعاون The Blind kards التى كتبها بلغة الفانتى والانجليزية عام ١٩١٥ والتى ينادى فيها بالتطور التدريجى ، ويمثل التطور المفاجئ باستبدال عضو بأخر مستعار، وراجع أيضا مسرحية الكاتب المسرحى الكاميرونى «غليوم «أوجونو» Gogono فى مسرحيتة ثلاثة خطاب وزوج» التى تثير مشكلة الزواج التقليدى وسوء معاملة المرأة وحب المال، ومسرحية الكاتب المسرحى الافريقى الجنوبى بيرس مفوا وموجينى waza Albert قم يالبرت التى تدور في نفس الاطار Saltei 6 -8

٥٧ ـ ابراهيم حسين ١٩٨٠

٥٨ ـ تقوم الناصحة أو البلانة Somo ليلة الدخلة بأداء بعض الأعمال الطقوسية المبنية على التقاليد المحلية راجع ذلك فى Swahi speaking

وراجع ايضا ترمنجهام ص ٢٢٧

٥٩ ـ راجع المسرحية ص ١ ـ٣ والحوارص ١٢

٦٠ ـ المسرحية ص ٤٤

٦١ ـ المسرحية ص ٢٤ ـ ٢٥

٦٢ ـ ابراهيم حسين ص ٨٨

٦٣ ـ الكفارة طعام عشائرى يقوم كغرامة أو للتكفير عن ذنب ، وهو من عقائد الافريقية فى الاسلاف راجع ترمنجهام ص ١١٤ وما بعدها

٦٤ ـ المسرحية ص ٧ ـ ٨

٦٥ ـ المسرحية ص ٩ ـ ١٠

٦٦ ـ المسرحية ص ٢٠ ـ ٢١

٦٧ ـ المسرحية ص ١٦ ١٨

٦٨ ـ المسرحية ص ٢٢ ـ ٢٣

٦٩ ـ المسرحية ص ٢٣ ـ ٢٧

٧٠ ـ المسرحية ص ٢٤

٧١ ـ المسرحية ص ٣٦

(٧٢) المسرحية ص ٣٦ وما بعدها

(٧٣) ابراهيم حسين ١٩٧١

(٧٤) المسرحية ص ١٧

(٧٥) المسرحية ص ٣١ ـ ٤٣

(٧٦)المسرحية ص ٢٤ ـ ٢٧

(٧٧) للكاتب المسرحى شجاليميتشا ١٩٧٥

(٧٨) فيدريكو مايرو: تحديات التعددية الثقافيه رسالة اليونسكو أكتوبر ٩٤.

قائمــة المراجــع

المراجـع العربيـة:ـ

(١) ابراهيم حماده : من حصاد الدرامة والنقد، دراسات أدبية الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧

ـ معجم مصطلحات الدرامة والمسرحية ـ دار المعارف القاهرة ١٩٨٥.

(٢) أحمد أبو زيد: مفاهيم فلسفية فى الثقافة الافريقية، مقالة م . الفكر المجلد التاسع عشر العدد الاول ما قبل المسرح، عالم الفكر (مجلة المسرح) مطبعة حكومة الكويت المجلد ١٧٨ العدد الرابع.

(٣) أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحى فى مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٨٣ /٤ العرب وفن المسرح. المكتبة الثقافية الهئية العامة للكتاب ١٩٧٥.

(٤) السيد ياسين : الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر بيروت دار التنوير للطباعة والنشر ١٩٨٣.

(٥) الهـامى حسن: تاريخ المسرح ، دار المعـارف سلسلة كتـابك ١٥١، ١٩٧٧ (٦) أيمن ابراهيم عبد الله الأعصر: القضايا الاجتماعية للأسرة التنزانية فى مسرح ابراهيم حسين رسالة ماجستير ١٩٩٢.

(٧) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الادب ومطبعتها بالجماميز

(٨) حلمى عبد الجواد السباعى : فنون افريقية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥.

(٩) درينى خشبه: أشهر المذاهب المسرحية ـ مكتبة الادب ١٩٦١.

(١٠) رشاد رشدي: مسرح رشاد رشدى المكتبة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

(١١) د. عبد العليم عبد الرحمن خضر: التراث الثقافى للاجناس البشرية فى افريقيا بين الاصاله والتجديد، النادى الادبى الثقافى ١٤٠٦ هـ ١٩٨٥ المملكة العربية السعودية.

(١٢) عبد المنعم غنيم: صنوع المسرح المصري. الدار القوميه للطباعة والنشر ١٩٦٦.

(١٣) على شلش: الدراما الافريقية. دار المعارف ، كتابك ١٩٧٦.

الادب الافريقى ـ عالم المعرفة ١٧١ ، ١٩٩٣

(١٤) على الزبيدي: المسرحية العربية فى العراق ، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٧.

(١٥) عبد الملك عوده: الاشتراكيه فى تنزانيا وزارة الثقافه دار المكاتب المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٧.

(١٦) كامل يوسف حسين : حياة الماساي، مجلة الفيصل ، دار الفيصل الثقافيه العدد ١١٧

(١٧) ممحمد صوف: المسرح الافريقي: مطبعة ج . الكويت المجلد ١٧ العدد الرابع.

(١٨) محمد ابراهيم محمد ابو عجل: الاتجاهات الفكريه فى المسرح السواحيليه بمجلة كلية اللغات والترجمة.

(١٩) محمد عبد الحي: أقنعة القبيلة، الخرطوم ١٩٧٦.

(٢٠) محمد مندور : المسرح ، دار المعارف ط ٣، ١٩٨٠.

(٢١) مجدى وهبن: معجم مصطلحات الادب. مكتبة بيروت ١٩٧٤.

(٢٢) محمود السعدنى : البناء المسرحي القديم عند الاغريق والرومان. مكتبة بيروت ١٩٧٤.

(٢٣) محمد صدق : المسرح الافريقي. التنبيه والبحث عن هوية.، م عالم الفكر (المسرح) مطبعة ج. الكويت المجلد ١٧ العدد الرابع.

الدوريــــات:

مجلة المسرح : الهيئة المصرية العامه ١٩٨٩.

مجلة الفكر: المجلد التاسع عشر ـ العدد الاول

مجلة المسرح: عالم الفكر الكويت ـ المجلد ١٧ العدد ٤

رسالة اليونسكو : عدد أكتوبر ١٩٩٤

مجلة معهد البحوث والدراسات الافريقية ج. القاهرة أعداد

المراجــع المترجمـــة:ـ

(١) الادريس نيكول:عالم المسرحية ت. درينى خشبه مكتبة الادب ١٩٥٨

(٢) ج. فريزر: الغصن الذهبي. دراسه فى السحر والدين ت بإشراف أحمد أبو زيد، القاهرة الهيئة المصرية العامه للتأليف والنشر ١٩٧١.

(٣) جيمس لافر: الدراما: ادياؤها ومناظرها مجدى فريدم. سعد الخدم المؤسسة

(٤) جاك مندلسن : الرب والله وجوجو: الاديان فى افريقيا المعاصرة ت.

(٥) سيكى كوبينا: المتعامون ت د. نايف خرما تقديم جى أيولا نجلى مراجع د. طارق عيان، من المسرح العالمى ـ من المسرح الافريقى يصدر وزارة الاعلام. الكويت أول مارس ١٩٨٦.

(٦) كلود فوتيه: افريقيا للافريقيين ت.، أحمد كمال يونس دار المعارف ١٩٧٨.

(٧) ليوبولد سيدارسنجور: أسس الافريقيه أو الزنجيه والعروبه م.ج. القاهرة ١٩٦٧.

(٨) ملقل هيرسوكوفتش: العنصر الانسانى فى التطور الافريقى ت جمال محمد أحمد الهيئة ١٩٨٤.

(٩) هـ. هويتلي: مختارات من النثر الافريقى . ت. رمزى يسي.م شكرى عياد . محلق جمعية شرق افريقيا السواحلية

المراجع الاجنبية:

1 - Bakary Traore : The Black African theatre and its solial Function

مقالة في: Research in African litterature. vol 6. N. I.

2 - Benderly. L. B. and others: Discovering Culture . An Intro, to Anthropolog N.York. 1977.

راجع: Mlama ، والاعصر ص ١٤٧

راجع: ص ١٨٣ والاعصر ص ٤٨ Mlama

3 - Gorer.G. :the concept of National character : In personality : its nature society and Culture. ed by. C. KL - Uckhahn and H. A. murrany wi th the coll aportion of Devid. M. schnerder. Al Fred . A. Knope. N. yourk. 1956 p 247

4 - Erich. Frowm Gutman . R.and wrong. DH David. Rie sman. S. typology of character in culture and social charct fyin : by : seman M. Lipset and leol went. p303

5 - krober. A.N. Antropology: culture patterns and process. A.h ambinger. Book. Hacaurt. Broce & world.N. yceur k & Berliu Gane 1963 p. 142 - 143

6 - Geoffrey parinder Relieion in Africa. London 1969

7 - George peter Murduch: Africa, its people and their culture. History Megrow ' Iyill - N.y 1959. p 8 expasion of the Bamtu

8 - Jay kit sao, uasi, Nairabi Oxfard uni, press dares salam 1982

9 - Ingrams, W.H. zanzibar. Dar . es - Salam 1931

10 - Gold Thrope, J & . others : the main tribal Groups in kenya. London 1960

11- Knapert, J. :Four Centures swahili verses Loudon 1979

(12) Hussein (E.N.) 1971:

Mashetani. Oxford University Press.

(13)Hussein (E.N.) 1976:

Jogoo Kijijini na Ngao ya Jadi, Dar es salam, Oxford University Press.

(14) Hussein (E.N.) 1980: Arusi, Oxford University Press.

(15) Hussein (E.N.) 1988: Kwenge Ukingo wa Thim .Oxford university Press.

(16) Jones (Eldred Durosimi)1976: African Literature today, No 8, Drama in Africa. Heinemann Educational Biiks.

(17) Kiango (S.D.) 1987: Maendeleo na Athari na Taathira katika Tamthilia. Kiswahili, vol. 54/2.

(18) Kiango (D.) 1973: Maendeleo ya Fasihi ya Kiswahili upande wa Michezo ya Kuigiza. Kiswahili, vol. 43/2, september.

(19) Kiango (S.D.) and Sengo (T.S.) 1973: Hisi Zetu. chuo cha uchunguzi wa Kiswahili, chuo kikuu cha dar es salam.

(20) Liyoka (H.M.) 1978: Dunia Imeharigika. Longman Tanzania.

(21) Mapunda (H.) 1976: Historia ya Mapambano ya Mwafrika. Tanzanin publishing House, Dar es salam.

(22) masoko (D. L. W.) and Mdee (J.S.) 1984: Msamiati wa muda wa Fasihi. Mulik a no 16. Taasisi ya Uchunguzi wa Kiswahili . Dar es salam.

(24) Mlama (p. O.) 1983: Hali ya Sanaa Za Maonyes ho Tanzania. Makala za Semina ya Kimataifa ya Waandishi wa Kiswahili, fashi III, Thaasisi ya Uchunguzi wa kiswahili CHuo kikuu Dar es salam.

(25) Muhamed (Musa Muhamed), uhakiki (Huka) 1975: Lugha yetu, tolea la 26, Oktoba.

(26) Muhando (penina) 1972: Hatia. Tanzania Publishing House.

(27) Mulokozi (M.M.)1980: (Kijiji chetu) Lugha yetu toleo la 35 Desember 1979 na 36 Juni 1980:

(28) Ngahyoma (Ngalimecha) 1973: Huka, Tanzania publishing House, Dar es salam.

(29) Ngahyoma (Ngalimecha) 1975: Kijiji CHetu. Tanzania Puplishing House, Der es salam.

(30) Ngugi (James) 1968:Books. East Africa. Nairobi.

الفهـــــرس

* * *

الادب السواحيلي عربي الاصل

اسلامي المنبع

* * *

قضيـة الهـوية

كما صورها المسرح السواحيلى المعاصر

الفصل الثاني



دار مجدى محمود للطباعة والنشر
ت : ٥٨١٤١٩٤

رقم الإيداع

٥٧٠١ / ٩٧